القاهرة

أدب • فكر • فن



• فارسان • للفنان رفيق شرف •

• القاهرة • العدد الثامن والأربعون • الثلاثاء ٣١ ديسمبر ١٩٨٥م • ١٩ ربيع الآخر ١٤٠٦هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



قنديل جامع من الزجاج مدهون بالميناء ومموه بالذهب ، موطنه سوريا أو مصر ، عهد المماليك حوالى سنة ١٣٠٠ . وهو محفوظ حاليا فى المتحف الإسلامى فى برلين ــ دالم .

فى هذا العدد

اللوحات المرافقة للمواد المنشورة من كتاب وصف مصر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة .
د . سمير سرحان
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
نائب رئيس التحرير
د . أحمد عتمان
مدير التحرير
تحسين عبد الحى
المدير الفنى
محمود الهندى
سكرتيرا التحرير
شمس الدين موسى
عمر نجم

مجلس التحرير

د . أميمه كامل
د . عبد الغفار مكاوى
د . عبد القادر محمود
د . مارى تريز عبد المسيح
د . ماهر شفيق فريد
د . محمود فهمى حجازى
د . نهاد صليحة
هانى الحلوانى
د . هيام أبو الحسين

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق . س ـ لبنان ٤٠٠ ق . ل ـ الاردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨ دراهم ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

محمد مندور ناقدا

مقاييس الشعر وفنونه

هالة البرلسى

إلا إذا أوحى فى القوافى
إليه بالمعنى الرقيق الشافى
وكان بالطبع الغريزى شاعرا
إذا سمعته سمعت ساحرا

يبدأ محمد مندور حديثه عن الفنون الأدبية بالشعر ومقاييسه فيقول إن للشعر ثلاثة مقاييس هى الموسيقى والمضمون والأسلوب . اما عن الموسيقى فيفرق بين الشعر الإنجليزى والشعر الفرنسى موضحا أن الموسيقى فى الشعر الفرنسى تنبع من نطق فقره «كاملة المعنى والمبنى» داخل البيت فى حين أن الشعر الإنجليزى يهتم بالمقاطع والنبرات والإرتكازات الصوتية . كما إننا نجد قافية فى الشعر الأوروبى وان كانت تختلف عن قافية الشعر العربى حيث أنها غير موحدة فى القصيدة كلها مثلما يحدث فى الشعر العربى ، بل أنها متنوعة ، فهناك ثلاثة أنواع من القوافى فى الشعر الأوروبى وهى القافية المسطحة والقافية المتعانقة والقافية المتداخلة . كما يوجد أيضاً الشعر المتحرر من القافية أى الشعر الحر أو المرسل وهو الشعر المستخدم فى كتابة المسرحيات الشعرية .

أما فى الشعر العربى ، فإننا نجد أوزانا تعتمد على تفاعيل معينة وتعتمد موسيقاه على الحركة والسكون ولكن هذا الشكل التقليدى للشعر العربى بدأ يتغير مع نمو حركة التجديد التى دعت إلى تغيير الشكل والمضمون على حد سواء . وجاء هذا التجديد كنتيجة حتمية للاتصال بالآداب الغربية فنجد «احمد زكى ابو شادى وجماعة أبوللو والمهجريين يتحللون من القافية الموحدة ليأخذوا بنظام القافية المزدوجة أو المتداخلة أو المتعانقة بل وبدأوا يكتبون قصائد قصيرة «كالسوناتا» .

إنه لمن الجدير بالذكر هنا أن نتناول علاقة الشعر بالموسيقى ، تلك العلاقة التى أشار إليها محمد مندور إشارات عابرة فى مواضع مختلفة ، فيقول تارة إنه ربما كان «للموسيقى الاوروبية أثر فى ظهور الموسيقى الخاصة بالموشحات» ويتحدث فى موضوع آخر عن «الشعر العربى ، غناؤه وإنشاده وأوزانه» ويتناول مندور فى هذه المقالة الآلات الموسيقية والمقامات الغنائية التى كان يغنى بها الشعر العربى . ولكنه عندما أشار إلى استخدام العرب «للسوناتا» وهى فن غربى شكلا وموضوعا لم يربط بين الشعر والموسيقى فى حين ان لفظة «سوناتا» نفسها تعنى بالإيطالية «الصوت» أو «الأغنية» وهناك ثلاثة انواع من «السوناتا» فى الشعر الغربى وهى «السوناتا البتراركية» نسبة إلى الشاعر الايطالى «بترارك» «والسوناتا السبنسرية» نسبة إلى «ادموند سبنسر» الشاعر الإنجليزى ثم هناك السوناتا الشكسبيرية» نسبة إلى الشاعر الإنجليزى «وليم شكسبير» .

وكما أنه هناك «سوناتا» شعرية فهناك أيضا «سوناتا» موسيقية وهى عبارة عن قطعة موسيقية مؤلفة لتعزف بآلة واحدة كالبيانو أو الكمان . وكما تحاكى «السوناتا الشعرية» «السوناتا الموسيقية» فى أن كلا الشكلين يعبر عن عاطفة أو جو نفسى واحد يعبر عنه الشعر أو الموسيقى بطريقة سهلة سلسة ، نجد أن الشعر عامة يحاكى الموسيقى عن طريق محاكاة الشكل السيمفونى أو خلق موتيفات متكررة أو استخدام الفاظ ذات حروف لها جرس وصليل الآلات الموسيقية . فالحاسة المشتركة بين الموسيقى والشعر هى حاسة السمع التى قال «سوريو» فى كتابه «العلاقات بين الفنون» : إنها أساس اشتراك الشعر والموسيقى فى مجال واحد وهو مجال «الفنون الإيقاعية» .

ويعبر «رينيه ويلك» عن نفس الفكرة عندما يشير إلى عنصر الزمن فالموسيقى تعتمد على الإيقاع وهو تناسق النغم مع الفترة الزمنية التى يعزف ويسمع فيها هذا النغم ، والشعر كذلك يعتمد على الزمن الذى يقرأ فيه المقطع والشطرة والبيت ، هذا بالإضافة إلى الموسيقى الداخلية للقصيدة وهو ما يتطلب حسا عاليا بالوحدات الزمنية كما وكيفا . فإذا تركنا الشكل وتناولنا المضمون نجد أن محمد مندور يشير إلى مضمون الشعر كمحرك للوجدان سواء كان هذا التحريك يتم بشكل مباشر أو بشكل رمزى . فالأسلوب الشعرى أسلوب بيانى تصويرى يعنى بالبلاغة والصياغة اللفظية ويعد كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى وكتاب سر الصناعتين لأبو هلال العسكرى أحسن برهان على اهتمام العرب القدماء بالبلاغة وعلم البيان كما أرسى أرسطو قواعد الاستعارة والرمز فى كتابه «الخطابة» ليكون مرجع لأدباء الغرب وشعراءه .

ويقسم محمد مندور الشعر إلى أربعة أنواع وهى الشعر الملحمى والشعر الغنائى والشعر التعليمى والشعر الدرامى . ويعرف محمد مندور الملحمة بأنها «قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير» وهو تعريف استقاه من دراسته للإلياذة والأوديسا لهوميروس ولكنه يجانبه الصواب ، كما أشرنا من قبل ، عندما يذكر ان أقدم ما دون ووصل إلينا من شعر الملاحم هو الإلياذة والأوديسا فقد جاءت قبلها ملحمة قلقامش (٣٠٠٠ قبل الميلاد) وهى اقدم الملاحم وبعدها جاءت الالياذه والاوديسا (١٠٠٠ قبل الميلاد) .



كما أن الملحمة ليست مجرد سرد أو وصفا لأشياء حدثت في الماضي بل هي فن قائم بذاته يكتبه شاعر يتمتع بحس مرهف ووعي متدفق بالماضي وبالحضارة» . ويربط محمد مندور بين الثقافتين العربية والغربية عندما يقول إن الشرق القديم عرف فن الملحمة كما عرفها الغرب فهناك ملحمتان هنديتان هما «المهاراتا والرامايانا» ومن الشرق الأقصى ملحمة «الشاهنامة» للفردوسي وهناك «مطولة» شوقي و«مطولة» أحمد محرم التي سماها «بالملحمة الإسلامية» .

ثم ينتقل محمد مندور إلى الشعر الغنائي وهنا يربط بين الشعر والموسيقى فيقول إن الشعر الغنائي بدأ في صورة أغان ثم تطور إلى ما يعرف اليوم باسم القصائد الشعرية و «تعددت أغراض هذا الفن على نحو ما هو واضح في تراثنا الثرى القديم» . ويحذر محمد مندور من اطلاق كلمة «فن» على أغراض الشعر كقولنا مثلا فن الهجاء ، أو فن الوصف ، أو فن الحماسة فهى كلها أغراض لفن واحد وهو الشعر . ولقد أثارت هذه القضية كثير من الجدل حولها فنجد محمد غنيمى هلال يطلق لفظ «جنس» على الخطابة كما يطلقها على المسرح والشعر الغنائي فيقول إن «للأجناس الادبية من حيث مواقفها العامة ، أثر في العبارات والتركيب حتى تتلائم وطبيعة الجنس الادبي المصوغة فيه» .

ويعود محمد غنيمى هلال ويتحدث عن الملحمة والمسرحية والقصة كمواقف ، فهناك الموقف الملحمى وهناك الموقف الدرامى أو القصصى ويعبر عن طبيعة هذه المواقف قائلا إن «الموقف الادبي ــ في أي معنى من معانيه ــ إصطلاح فنى . أخص وأدق من موضوع العمل الأدبي ومن الغرض من العمل الأدبي أو الغاية منه» . وهناك من يطلقون لفظة «نوع» على نفس ما يطلق عليه محمد غنيمى هلال لفظة «جنس» أو «موقف» . وعلى أية حال ، فقد حسم لنا الموقف رأى محمد مندور الذى نادى بإطلاق لفظة «فن» على الشعر والمسرح والنثر والقصة وغيرها من الفنون الادبية على ان يسمى الهجاء والمديح والوصف والحماسة أغراض شعرية وهو ذات الرأى الذى عمل به محمد عنانى عندما كتب عن فنون الأدب فسمى كتابة «الادب وفنونه الادبية» ومن قبله رشاد رشدى الذى اطلق على كتابه عن فن القصة القصيرة «وتطورها» اسم فن القصة القصيرة واقدم من الجميع ارسطو وكتابه «فن الشعر» وهوارس ايضا وكتابه «فن الشعر» .

ويبرهن محمد مندور على بقاء فن الشعر الغنائي وصموده أمام الفنون الأخرى قائلا أن شعر الملاحم قد انقضى عهده كما أن الشعر الدرامى اخذ في التقهقر بعد ظهور فنون النثر المختلفة التى واكب ظهورها تيار الواقعية التى إيدها وعضدها فبعد أن كانت المسرحيات شعرية أصبحت نثرية لتساير الواقع وتحاكيه . ولكن الشعر الغنائي صمد أمام كل هذا بما له من قدرة على مخاطبة الوجدان في النفس البشرية الواحدة الباقية على مر العصور ومهما اختلفت الأماكن .



أما الشعر التعليمى فيقول عنه أنه فن عرفناه في أدبنا العربى باسم «النظم التعليمى» ولكن مثل هذا التعريف الذى قدمه محمد مندور للشعر التعليمى تعريف شديد الاختصار لدرجة تدعو للتساؤل : هل هذا هو كل شيء عن الشعر التعليمى ؟ والإجابة بالنفى بطبيعة الحال ، فالشعر التعليمى هو ذلك النوع من الشعر الذى يكتب بقصد التوجيه والتعليم . ومن النماذج القديمة لهذا النوع من الشعر نجد الأعمال والأيام لهزيود الذى كتب في القرن الثامن قبل الميلاد وهو دليل زراعى ملىء بالمواعظ الأخلاقية . كما كتب لوكرتيس وفرجيل هذا النوع من الشعر التعليمى في القرن الأول قبل الميلاد . وكان نتاج العصور الوسطى من هذا الشعر نتاجا سخيا فنجد في الأدب الانجليزى مثلا القصيدة الاخلاقية والمثال لألفريد «في القرن الثانى عشر» اما في القرن الثامن عشر فقد واجه هذا الفن صحوة مرة أخرى فنجد قصيدة أرمسترونج عن «المحافظة على الصحة» عام ١٧٤٤ ونجد «الحديقة النباتية لارازموس داروين ثم يأتى الكسندر بوب وقصيدته «الشهيرة» مقال في النقد والتى يشير فيها إلى فن الشعر ، ذلك الفن الذى سبقه إليه بوالو ومن قبله هوارس وارسطو .

رؤية

لقد أتى إلينا برابرة القرن العشرين ، بآلاتهم الحديثة وبأفكارهم وثقافتهم وأيديولوجياتهم سواء من أوروبا الاستعمارية في عهود الإستعمار أو من الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى . قادة الإستعمار الجديد والحديث في العالم المعاصر . لكى يدمروا أبنيتنا الثقافية . ولقد نجحوا في تدمير أجزاء هامة منها فانعكس ذلك على الإنسان . فأصبح لا يعرف عن نفسه أكثر من أنه إنسان تابع تتكون ثقافته العامة عن طريق عملاء ثقافين سواء للغرب أم للشرق بالمفهوم العام . .

ولقد كان تركيزنا شديداً على كشف العملاء السياسيين أو الاقتصاديين سواء للشرق أم للغرب ، ولكننا لم ننتبه تماما للعملاء الثقافيين الذين كانوا أكثر خطورة . . . لأن من ملك عقلك فقد مَلك مواردك مهما كانت العبارات والمبررات التى يختفى وراءها هذا الإمتلاك للإنسان عن طريق الإستيلاء على أفكاره ومعتقداته . . !! وبرابرة القرن العشرين هؤلاء يسعون الآن إلى تحطيم البقية الباقية من أبنيتنا الثقافية من خلال موجات التلفزيون العالمية ، التى لن تترك أحداً بدون أن تصنع له بعض أفكاره إلا إذا استطعنا من الآن أن نطهِّر صفوفنا من العملاء الثقافيين ، وأن نضع الأسس الثابتة لثقافة قومية تتميز بديمقراطية التفكير وتحترم العقل ، ثقافة نقدية ، تربى روح المناقشة وآداب الحوار ، لكى يصعب على هؤلاء البرابرة القادمين إلينا أن يحتوونا ، أو يؤثروا في معتقداتنا . . وعلينا أيضا أن نجهد أنفسنا في وضع أسس مشروعنا الحضارى الذى يجب أن نعيش في إطاره ، وفق استراتيجية ثقافية عامة تسعى إلى تأكيد وتأصيل آدمية الإنسان ، لكى تفجِّر طاقاته الكامنة القادرة على العطاء في مختلف مجالات الحياة . .

رضينا أم لم نرض فنحن والعالم كله الآن يعيش في إطار آراء ومعتقدات ومصالح الحضارة الغربية التى اكتسحت كل شيء أمامها ، هذه الحضارة التى كانت متقدمة نسبياً في فنون الهندسة والحرب في أوائل القرن التاسع عشر ، ولكنها كانت متخلفة في وسائل الاتصال . . ويكفينا أن نعرف أنه عندما توفى نابليون الأول في منفاه بجزيرة سانت هيلانة عام ١٨٢١ ، لم يصل النبأ ــ رغم أهميته ــ إلى ميناء مرسيليا إلا بعد إنقضاء شهرين على الوفاة ، ولم ينتشر في أرجاء فرنسا إلاّ بعد نصف عام . . !!

ولم يمض على هذه الحادثة أكثر من قرن ونصف ، وهم الآن يستعدون لتحويل العالم كله الى قرية الكترونية ، ولن يكون بوسعنا مقاومة ذلك كله إلاّ إذا تسلحنا بمشروعنا الحضارى الخاص بنا□

حكايات عربية فى الأدب الأسبانى

فى كتاب حديث المائدة لتيموندا فرناندو دى لاجرانخا

فرنـاندو دى لاجرانخا
ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم

متابعة لهذه السلسلة من المقالات التى أنشرها تباعا عن الحكايا العربية التى ولجت الأدب الإسبانى ، أخصص هذا المقال لبعض الحكايات التى عثرت عليها بين الكثير الذى نشره الكاتب البلنسى خوان تيمونيدا المتوفى سنة ١٥٨٣ .

معروف جيدا ميل هذا الكاتب اللطيف إلى استخدامه مواد غربية يعيد صياغتها بطريقة أو بأخرى ، إنه ميل وصل إلى غايته فى مصنفة المشهور « الخرافات » ، أما المصادر التى اقتبس منها خرافاته المتباينة فقد تناولها الباحثون فى سلسلة من الأبحاث ، ووجد الموضوع اهتماما كبيرا فى كتاب مينندث بيلايو « أصول القصة » ، وخصص المستشرق الإيطالى الكبير : E. CERULLI منذ سنوات قليلة خلت دراسة ذات أهمية كبرى لهذا العمل ذاته .

لدىّ حكايات متعددة قيدتها من مصنفات تيمونيدا ، وهى ذات أصل عربى محتمل ، فى هذا الصدد أحدد نفسى فى دراسة بعضها القليل والوارد فى كتابه حديث المائدة وراحة المسافرين الذى نعرف منه طبعه سرقسطة والمنشورة فى سنة ١٥٦٣ ، والتى ليست الطبعة الأولى له على وجه الاحتمال ، وقد اخترت من هذه الطبعة إحدى الحكايات ودرست أصلها العربى ، ويمكن العثور على النص أيضا لدى خوان دى بينيدو ، وعند ميلتشور دى سانتا كروث دى دويثياس .

أى باب تقرعه فلا يردون عليك :

الحكاية رقم ٢٦ من القسم الثانى من كتاب حديث المائدة وراحة المسافرين موجودة بين طائفة الحكايات « التى تبدأ من رقم ٣٤ فى طبعة مكتبة المؤلفين الإسبان حتى النهاية) وكل حكاية منها تتضمن تصريحا بقول أو حديث مأثور ، تبدأ كلها . بجملة : لماذا يقال . . ؟ . وهذه الحكاية مقتضبة إلى حد بعيد ، وهى إحدى حكايا تيمونيدا التى توضح أن مؤلفها لم يكن لديه أى تحفظ فى تضمين مصنفه أية حكاية كانت قذرة أو متدلية ما كانت تبدو له جذابة بما فيه الكفاية . تقول الحكاية ما يلى :

لماذا يقال : أى باب تقرعه فلا يردون عليك .

« كان مهرج يرتقى السلم أمام أحد الملوك ، فتوقف المهرج ليشد رباط حذائه ، فاضطر الملك إلى أن يضربه بيده على استه لكى يمضى قدما ، فضرط المهرج (بسبب الضربة) فقال له الملك : ويلك !، فرد عليه المهرج : أى بابا تقرعه أفلا يردون عليك ؟ »

إنها حكاية شديدة الذيوع حتى اليوم مازالوا يقصونها وقد سمعتها بنفسى وأنا فى طراءة السن ، بنفس هذه الصيغة الشفوية كان المهرج هو كيبيدو ، وكان الملك هو « الملك » دون تحديد اسمه وقد أخذ تلك الحكاية ـ بلا ريب ـ جونثالو كورّياس فى معجمه ، بهذه الصيغة الآتية :

أى باب تقرعه فلا يردون عليك ؟ بينا كان مهرج يرتقى السلم أمام أحد السادة ، فتوقف المهرج كى يخلع نعليه ، فضربه السيد على استه ليتقدم ، فضرط ، فغضب منه لسوء أدبه ، فأجابه المهرج : أى باب تقرعه أفلا يردون عليك . !؟

لقد عثرت على مصدر واضح لهذه الحكاية فى مصنف ألفه الأديب الوزير الغرناطى ابن عاصم (المتوفى سنة ١٤٢٦) بعنوان كتاب حدائق الأزهار (الأزاهر فى رواية أخرى ، وهى أدق) وهو كتاب وجدت فيه أيضا أصولا لحكايات إسبانية أخرى رواية ابن عاصم كما يلى :

وقعد المتوكل يوما ، فطرب عبادة من صوت لبعض المغنين ، فقام ورقص ، فسر المتوكل برقصه ، وقرب عبادة من مقعده ، فلما جلس ضرب المتوكل بيده على است عبادة فضرط ، فقال له : ويلك ، ماهذا ؟ فقال : ياسيدى أيجوز لمثلك أن ينقر على قوم فلا يكلمونه ؟ .

كلتا الشخصيتين هنا : الخليفة المتوكل العباسى (٨٦١ ـ ٨٨٢) ونديمه عبادة اللوطى المعروف الذى تحكى عنه روايات كثيرة فى الأدب العربى المشرقى وعبرت تلك الروايات إلى الأدب الغربى ، وفى مثل هذا الصدد المحدد إلى الأدب الأندلسى .

ليس ثمة ريب ـ فيما أظن ـ فى أن الأمر عن أصل واضح خفيت فيه ـ بطبيعة الحال ـ أسماء شخوص الحكاية لكن ظلت باعتبارها ـ الملك (أو السيد) والمهرج فى صيغتها الإسبانية وإن كانت الظروف والمشهد فيهما أختلاف إلا أنه بقى فى النكتة الإسبانية ما هو جوهرى فى الحديث ، وجملة المهرج الأخيرة التى تحولت إلى مثل سائر حسب ما يرى تيمونيدا وكورّياس .

للقسيس الصالح راع خير منه :

الحكاية رقم ٥٨ فى القسم الثانى من حديث المائدة وراحة المسافرين الواقعة تحت عنوان : لماذا يقال :

تقول ما يلى : بينما كان يأكل فى إحدى الضياع ALDEA قسيس حماما مشويا ، رجاه أحد العابرين أن يدعه يأكل معه ، ويدفع قيمة ما يأكله ، فلم يقبل القسيس ، فأنشأ العابر يأكل خبزه دون إدام ثم قال له : هل ياصاحب الفضيلة أنك أكلت بالمذاق ، وأنا أكلت على الرائحة ، فكلانا أكل الحمام ، رغم أنك لم ترد . فرد عليه القسيس إذا كان الأمر هكذا فإننى أريد أن تدفع لى ما أكلته من الحمام . فرفض الثانى وألح الأول ، فتحاكما إلى راعى كنيسة الضيعة الذى كان حاضرا ، فسأل القسيس ماذا كلفك الحمام ، فأجابه نصف ريال ، فأمر العابر أن يخرج قطعة نقود ، أخذها منه راعى الكنيسة ، ونقرها على سطح المائدة ثم قال : سيدى القسيس لقد أخذت حسابك رنينا

مثلما أكل هو رائحة . فقال حينئذ صاحب الخان للاثنين : للقسيس الصالح راع خير منه » .

ويقص أيضا صيغة أخرى شديدة المشاكهة لتيك : جونثالو كورّياس فى معجمه ؛ تفسر للمثيل ذاته ، يقول ما يلى :

« كان أحد القساوسة يأكل حماما فى خان ، فرجاه أحد العابرين أن يأكل معه ويدفع نصيبه ، فاعتذر القسيس ، فأكل العابر خبزه ، ثم قال له : لقد طعمت جيدا على الرائحة مثلما أكلت أنت مذاقا ، فقال له القسيس ؛ إن كـان الأمر هكـذا فادفع لى حساب مـا أكلت ، فرفض العـابر ، وأصـر القسيس ، فتحاكما إلى راعى الكنيسة فى المحلة التى كانا بها ، وكان الراعى حاضرا هنا لك فسأله فعرف أن الحمام كلفه نصف ريال ، فطلب من العابر أن يخرج قطعة نقود ، ورن بها على ظهر المائدة ، وقال : سيدى القسيس لقد دفع لك حسابك رنينا ، مثلما استمرأ هو رائحة » .

كلتا الروايتان من الممكن أن تعزوا إلى رواية تقليدية يأخذها حتى الآن كتاب إسبان آخرون ، فرواية دون برناردينو فرنانـدث دى بيلاسكـو إلى بيمنتيل دوقى دى فيرياس الموجودة فى كتابه « لسنة العقل » تعرضت لبعض تحويرات ، وإن كـان الغرض الأسـاسى مسلما بـه تمـامـا ، لقـد اختفى القسيس ، وراعى الكنيسة الذى قام بدور القاضى هو الآن قاض حقيقى . إن صاحب الخان ذاته هو الذى طالب بدفع ما لم يأكله الرجل الآخر « الرجل المسكين » (الذى لم يحاول الأكل بأى طريقة فى هاته الرواية) ، وينتهى المثل بما أملاه بجنون بعبارات تشاكه ما قاله راعى الكنيسة فى الروايات السالفة . وبمـا أنه من الطبيعى اختفاء كلتا الشخصيتين فقـد اختفى أيضـا المثـل المفترض ، ونسوق هنا الرواية كما رواها دوقى دى فيرياس بعنوان جانبى « مثل لأحد المجانين » :

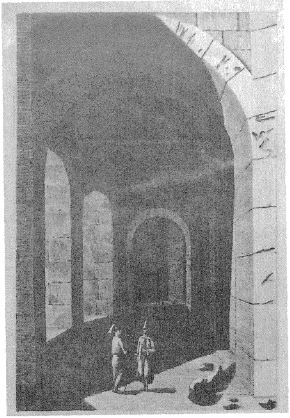
جاء رجل فقير يشكو إلى أحد القضاه من أن صاحب خان حيث بات عنده ذات ليلة أخذ منه ستة ريالات ؛ لأنه سخن قليلا من الخبز فى مطبخه على رائحة فخذ خروف كان يشويه فأمر القاضى بإحضار صكحب الخان ، وفيما هو يبحث القضية إذا بمجنون ـ على مقر[illegible]نه ـ صاحب بدوات من الفطنة ، فيطلب منه القاضى حل المشكلة ، فيجيبه : شأصنع ذلك ، فالأمر فى غاية البساطة : على هذا الرجل أن يفرغ كيسه أمام صاحب الخان ، وليتركه يمتع حاسه شمه بصوت الدراهم ، ثم يضمها إلى كيسه بعد ذلك ، وبهذا يدفع لقاء رائحة شواء الخروف ، وهكذا كان .

من رواية دوقى دى فيرياس اشتقت ـ بلا ريب ـ رواية الأيكة الأسبانبة من تأليف فرانسسكو أسينسيو ، وهى أكثر وجازة من سابقتها حيث يلاحظ تحـوير هـام لم يكن من الضرورى الإشـارة إليه وهـذه هى حكاية أيكـة أسينسيو :

أتعب صاحب خان رجلا فقيرا لأن الثانى سخّن كسرة خبز فى مطبخ الأول على قتير فخذ خروف كان يشويه ، مطالب إياه بدفع مبلغ ما نظير ما أفاده من فخذ الخروف ، فحكم عليه بجنون أن يفرغ كيسه أمام صاحب الخان ، ثم يجمع دراهمه فيه فيما بعد ، قائلا إن قتير الخروف يدفع نظيره طنين الدراهم ، وهكذا تحل القضية بين كليهما .

يظهر هنا فقط ثلاثة الأشخاص الذين هم فى الرواية الأساسية ـ فى أدوار متباينة : القسيس أو الكاهن هو هنا صاحب الخان ، والعابر هو هنا رجل فقير ، وراعى الكنيسة هو هنا بحنون ، أى كما فى رواية دوقى دى فيرياس ؛ بيد أن القاضى اختفى فى رواية الأيكة ، كما تلاشى الحوار تماما .

يأتى الآن أبو بكر بن عاصم الذى أشرنا إليه آنفا ليمد إلينا يد العون ، فى كتابه حدائق الأزاهر ـ الذى أترجم منه طائفة من الحكايا وأود نشرها ذات يوم ـ حكاية قصيرة هى ذاتها ـ تماما ـ التى نتحدث عنها الآن ، وإن كانت بسيطة جدا ، تقول ما يلى :



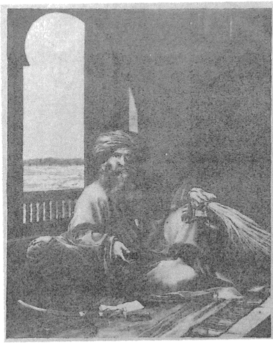
ووقف رجل على طباخ ، فأكل خبزه برائحة القدر ، فدعاه إلى الحاكم وعرّفه بفعله ، فقال لـه الحاكم : اضـرب بدرهم عـلى رخامته ، يأخذ طنينه ، ورد إليك درهمك .

فى حكاية ابن عاصم ـ وهى احتمالا أشد قدامه ؛ لأنها موجودة فى كل صنوف الكتب المشرقية ـ ما هو جوهرى فى الموضوع الذى نحن بصدده ، وهى بدقة تقارب روايتى القرن الثامن عشر أكثر من مقاربتهـا الروايـات القديمة ، الشخصيات هنا : الطباخ (يناظر فى دوره وفى وظيفته صاحب الخان لدى دوقى دى فيرياس) ، والفقير ، والقاضى الـذى يلقى بفصل الخطاب بكل منطقية .

لست على يقين ـ كما هو الحال فى حكايات أخرى درستها ونشرتها ـ من أن حكاية ابن عاصم هى مصدر الحكاية الإسبانية بالضرورة ، أعتقد ببساطة أن الأمر عبارة عن حكاية شعبية وبلجت الأدب الإسبانى بطريق الروايـة الشفوية ، وفى الواقع فإن الحكاية العربية بأسلوبها ولغتها أكثر شعبية من أى واحدة من الحكايـات الإسبانيـة الأربع التى أعرفها (ثمة أكثر منها بلا ريب) ، لست أدرى هل هذه الحكاية ولجت آدبا أخرى ، أو قدمت من آدب أخرى ، الذى أدريه أن الحكايـة شديـدة التوغـل فى تقنية النـوادر العربية ، وأيضا طريقة المثل (على نمط سليمان الحكيم) توجد بكثـرة فى نوادر أخرى فى الأدب العربى ، سأدلى هنا بنموذجين تحت يدى دون أن أخرج من كتاب ابن عاصم ، مستغنيا عن نصها العربى ، موردا إياهما فى إيجاز :

تقول الحكاية الأولى :

وجاء رجل إلى حاكم برجل وقال : هذا احتلم بأمى فى النوم فقال الحاكم يقام للشمس ويضرب ظله .



والحكاية الثانية من الضرب ذاته (أعتذر من ذكر كلتيهما) تقول ما يلى :

وكان رجل يهوى امرأة فرآها فى النوم ، وأمكنته من نفسها ، فأخبرها بذلك فرفعته إلى الحاكم وقالت له إنه نال منى فى المنام ماأراد فليدفع إلى حقى ، فقال له الحاكم : أدفع لها دينارا ، فقال الرجل وكيف أدفع لها دينارا ولم أنل منها شيئا إلا فى المنام ، فقال الحاكم لابد من ذلك ، فدفع لها دينارا وانصرفا فلما جاوزت المرأة الباب قال الحاكم ارجعى إلى ، فلما رجعت أخذ منها الدينار ودفعه إلى صاحبه ، وقال للمرأة اذهبى فقد نلت منه مقدار ما نال منك .

لأنكم تشترون بثمن بخس ؟

الحكاية رقم ٧٠ من القسم الثانى من حديث المائدة لتيمونيدا فيها كل مقومات الحكاية الشعبية ، لا أعرف رواية قشتالية أخرى قديمة لهذه القضية ، ولم أعثر عليها فى آداب أخرى إلا فى عملين اثنين (فى روايات متباينة فيما بينها لدى مؤلفين عربيين .

لنتعرف أولا على حكاية تيمونيدا :

لماذا يقال : لأنكم تشترون بثمن بخس ؟

كان لتاجر ولد مسرف وكان يسرق من دار أبيه كل ما يقدر عليه ، فقال له الأب ذات يوم زاجرا : ولدى بما أنك تبيع للآخرين ما تأخذه من الدار بثمن بخس ، فلماذا لا تبيعنى إياه ، فأجابه الأبن : إذن ياأبى اعمل حساب هاته الدنان النحاسية التى سرقتها منك ، فكم تعطينى مقابلها ؟ فقال له الأب : خذ مقابلها خمسة ريالات ، فأجابه الأبن : أعطنى إياها لكنى من الآن فصاعدا أعدك بألا أبيع لك أى شىء لأنك تشترى بثمن زهيد .

عرفت منذ أمد حكاية تعزى إلى الخليفة المأمون العباسى (٧٨٦ - ٨٣٣) لوجودها فى المنتخبات المعروفة بمجانى الأدب للأب شيخو ، مأخوذة من الأتليدى دون إشارة إلى المصدر ، لم يكن من العسير على - فى كل الأحوال - أن أعثر على الحكاية فى أحد مصنفات المؤلف (الذى سأعود إليه فيما بعد) بعنوان كتاب إعلام الناس بما وقع للبرامكة من بنى العباس ، وهو يقدم تحويرا جوهريا بالنسبة لنص مجانى الأدب . يقول نص الإتليدى :

ومن حلمه أيضا أنه له خادم يسرق طاساته التى يتوضأ فيها ، فقال له المأمون : إذا سرقت شيئا فائتنى بما تسرقه فأشتريه منك ، فقال له الخادم : اشتر منى هذا وأشار إلى التى بين يديه ، فقال : بكم ؟ قال : بدينارين قال : على شرط أنك لا تسرقها ، قال : نعم : فأعطاه دينارين فلم يعد الخادم يسرق بعدها شيئا لما رأى من حلمه . والله أعلم .

الحكاية على كل الوجوه قليلة الأحتمال فى تصديقها ؛ لأنه غير معقول أن نفكر أن الخادم فى هذا الظرف لم يكن بين يديه أشياء أكثر نفاسة وأضأل وزنا لكى يسرقها فالأنطباع الذى توحى به هاته الرواية المظنونة أنها عبارة عن طريقة ناقصة ، وبصورة المصادفة ، لتشى بمثالية حلم الخليفة المأمون ، هذا الحلم الذى ترجمته بكلمة INDULGEN CIA ، وهى تحوى طائفة من ملامح المزاج والعمل الخلقى التى تنبع من العدالة الوازعة ، والاعتدال إلى أقصاه ، والحلم ، مرورا بضبط النفس ، والعمل المجيد . لقد قلنا إن الحكاية ذاتها - مع تحويرات يسيرة - قد أخذها الأب شيخو فى كتابه مجانى الأدب ، الذى غير - فيما أعتقد - نفس الإتليدى ، وقد ربح النص فى الرواية الجديدة ، وإن فاءت فضائل الخليفة العباسى وتديّنه بأبخس الأنصباء ؛ لأنه - وفقا للرواية الجديدة التى لا يهم نقلها ولا ترجمتها كاملة - كان الخادم يسرق من المأمون « طاساته التى يشرب فيها » لا طاساته التى يتوضأ فيها ، وبهذا التغيير تكون الرواية أكثر قبولا ، إلا أنه يشوه صورة الخليفة ، وليس الحلم هنا هو الذى يتعرض للتشويه بل إنه يبطل دأبه على الوضوء ، ويشهّر بولعه بالشراب ، الذى عرف به وأفرط فيه ، بيد أنه لم يكن فى نية الراوى أن يدلى به .

وبمقارنة حكاية الإتيليدى بحكاية تيمونيدا يبدو واضحا أن الموضوع واحد ، فضحايا السرقة فى كلتا الروايتين الذين يتغاضون عما يحدث - يصلون إلى أن يعرضوا على سارقيهم أن يشتروا الأشياء التى سوف يسرقونها فى المستقبل (دائما هى الأشياء ذاتها فى الحكاية العربية ، دون تخصيص فى الحكاية الإسبانية وإن كان مفهوما أن ثمة اختلافا) كل من السارقين يقبل فى تهتك الصفقة ، وفى بذاءة لا يساوم فى الحال على ثمن الأشياء التى فى نيته أن يسرقها ، فى الحكاية العربية يحدد الخليفة الثمن ، ويقبل الخادم الثمن دون استدراكات عليه ، وتصنع حركة الخليفة هذه صنيعها فى أن يندم الخادم ويهتدى إلى سواء الصراط إلى الأبد ، فطبيعة الحلم لدى ضحايا السارقين المتمرسين ضخمة فى الحكاية العربية - حكاية الإتليدى - إنه الخليفة فى مواجهة الخادم ، وفى حكاية تيمونيدا الأب فى مواجهة الابن . فالشعور الأخلاقى - فى كل حال - حب ما حكاه الإتليدى - يأخذ ميلا لا شبهة فيه نحو الفكاهة النافذة عندما أعاد صياغتها خوان تيمونيدا . ففى الرواية الجديدة - فى هاته الصفقة النادرة لم يضعوا شروطا - الابن هو الذى يطلب الثمن ، والأب هو الذى يحدد ويدفع للأبن الذى لم يخف امتعاضه فيعده بألا يعود إلى التعاقد معه مرة أخرى ، مخبرا إياه أنه سيستمر فى سرقته .

هاته النهاية فى حديث المائدة تضفى على الموضوع أملوحة ليست فى الحكاية العربية ، وتحولها إلى رواية توجب العبرة بنادرتها الرائعة .

بهذه التحويرات المشار إليها - لست أدرى هل تستحق أن أحللها فى رواية بهذه البساطة - يبدو واضحا أن الحكاية العربية من الممكن أن تكون أصلا بعيدا - على وجه التقريب - لتيمونيدا ، والآن فإن الصعوبة الأساسية ترتكز - على وجه الدقة - على أن مؤلف كتاب إعلام الناس (محمد دياب الاتليدى حرر كتابه سنة ١١٠٠ هـ (١٦٨٨م) أى بعد أكثر من قرن من موت تيمونيدا وأن كتاب حديث المائدة قد طبع ماينهاز عشر مرات ، وبما أن المصنف العربى يكون عادة شريحة من مكعبات فسيفساء عريقة القدم فإن هذا لا يمنع - كما هو المنطق - من وجود نظرية مناقضة بمعنى أن تيمونيدا كان المصدر البعيد للإتليدى فيما يخص حكايتنا .

ولحسن الحظ وقعت على رواية عربية أخرى أكثر شعبية لهذا الموضوع حاث النتيجة الأخيرة التى تتفق أكثر مع حكاية تيمونيدا منها إلى حكاية المأمون المصنوعة . هذه الرواية الجديدة جمعها ابن عاصم فى كتابه حدائق الأزاهر الذى أو مأنا إليه مرارا تقول الحكاية :

وكان لرجل ابن يسرق له كل يوم حاجة ويبيعها بأبخس ثمن ، وينفقه فى الفساد . فعاتبه يوما وقال له : فاشتر منى إذا تلك المنارة فإنى إنما جئت لأسرقها وأشار إليه منارة أمامه .

فى هاته الحكاية - كما نرى - اختفت تماما صورة المأمون الجليلة (أعتقد أن الرواية التى أخذها الإتليدى قديمة جدا ، وتفرغت عنها رواية الحدائق ، ربما أعاد صياغتها ابن عاصم نفسه) الحكاية هنا أب وابن مثلما هى لدى حديث المائدة . فى رواية الإتليدى ليس ثمة زجر من قبل المضارّ ، وفى الروايتين الاسبانيتين (الغرناطى والبلنسى) يؤنب الأب ولده ، وفى كلتيهما يعرض عليه أن يشترى منه الأشياء المسروقة التى يبيعها لغيره ، وفى كلتيهما يعرض الأبن للبيع شيئا لما يسرقه بعد : « أشتر منى إذن هذه المنارة فإنما جئت لأسرقها » « اعمل حساب هذه الدنان النحاسية التى سرقتها ، فكم تعطينى مقابلها » . يرتكز الخلاف هنا فى أن الحكاية العربية تنتهى عند هذا الحد ، وفى الإسبانية يستمر الحوار اللازم ليقدم حلا ختاميا يعد الأبن فيه بعدم تخليه عن السرقة (كما هو الحال فى رواية الإتليدى) وبألا يعود فيبعه ما يسرقه ، فى عبارة صاغها تيمونيدا مثلا سائرا : « لأنكم تشترون بثمن بخس » .

هاته الخاتمة - بلا ريب - هى محصول تيمونيدا ، لست أعرف - كما قلت آنفا رواية قشتالية أخرى أقدم من هذه الرواية ، وإن كان يوجد بلا شك . عثرت على العكس - عليه ضمن مؤلف نشره منجمًا منذ أكثر بقليل من قرن مانويل ديل بالأثيو ، ولويس ريبيرا بعنوان المتحف الفكاهى أو ذخيرة النكات . ومؤلفا هذه المجموعة اللذان يسطوان على مؤلفات « الأيكة » و « الأساطير » يحتفظان أحيانا بالروايات القديمة ، ويجددانها قليلا فى أحيان أخر ، أو يعيدان تحريرها تماما ، وتفقد الرواية شيئا كثيرا ما كان التنقيح كثيرا ، ولا يذكران المصادر إطلاقا حتى ولو بطريقة عامة فى البيان الذى يتصدر مؤلفهما . حكاية تيمونيدا التى نحن بصدد الحديث عنها ، والتى لم يصبها التحوير كثيرا تظهر فى الشكل التالى :

ان لأحد التجار ولد يسرق منه كل ما لديه ، ولم يجد وسيلة لإصلاح رداءته فحاول مصالحته والوصول إلى اتفاق معه .

— قال له الأب ذات يوم : اسمع ياخوان : بما أنك تبيع الآخرين ما تسرقه منى بثمن بخس ، فلماذا لا تبيعنى إياه ؟ .

— حسنا : إذن اعمل حساب قطعة القماش هذه والتى سرقتها منك . فكم تعطينى مقابلها ؟

— عشرين درهما ، فخذها .

— ناولنى أياها ، بيد أنى أعدك ألا أعود فأبيع لك أى شىء ، لأنك تشترى بثمن زهيد .

لست أدرى هل من هذه الرواية أو من حديث المائدة مباشرة ، أو ربما من رواية أخرى لا أعرفها ، وإن كنت متأكدا من وجودها ، أو ببساطة بوصفها حكاية تقليدية جُمعت مع رصيفاتها ما عثرت عليه فى منتخبات النوادر الأراغونية . الحكاية التى بقيت موجزة فى حوار خالص تقول ما يلى :

عمل مربح :
— انظر ياولدى . هذا القمح الذى تسرقه منى ، وتبيعه هنالك بدراهم معدودة ، بعه لى . وأربحك فيه .
— كم تعطينى إذن مقابل قفيز (CAIZ) قد نحيته جانبا .
— خمسة دراهم .
— حسنا . هاتها . إنها المرة الأخيرة ، فإنى لن أعقد معك أية صفقة ، فإنك تشترى بثمن بخس ○

ألسنة الشعراء

كان ماؤنا نفد ..

أكتفى العرب بالشعر عن المسرح ، وصاروا فيه كما صار أصحاب المسرح فيه ، وتبدل الزمان غير الزمان ودارت الأفلاك دورتها وبقى الشعر على ألسنة العرب شيئاً لا مثيل له فى الدنيا . . كتاب وميزان وكنوز ، وليست كمثل العرب قوم فى الفخر وفى الاعتداد بالنفس وفى المروءة ، ولكن ما عرف التاريخ عنهم أن شاعراً منهم ، وضع نفسه بلسانه فى غير ما يستحق من المكانة ولا بخس الناس مكانتهم وضن عليهم بشأو هو لهم مهما كانت الحروب الدائرة والثارات التى لا تكف عن النباح . انطفأت إذن نار الغيرة فى أكوارها القديمة وانسلخت الصغائر عن مجد هؤلاء العمالقة ، فباسبحان الله حين لا تكون النفس أمارة بالسوء وقد أختلف الناس فى الشعراء ، ولكن امرأ القيس لم يكن هو الذى وضع نفسه أشعر الناس ، وقد خرج وفد جهُينه يريدون النبى ﷺ ، فلما قدموا عليه سألهم عن مسيرهم ، فقالوا : يا رسول الله ! لولا بيتان قالهما امرؤ القيس هلكنا ! قال : وما ذلك ؟ قالوا : خرجنا نريدك ، حتى إذا كنا ببعض الطريق ، إذا رجل على ناقة مقبل إلينا ، فنظر إليه بعضنا ، فأعجبه سير الناقة ، فتمثل ببيتين لا مرىء القيس وهما :

ولما رأت أن الشريعة وردُها ... وأن البياض من فراضها رامى
تيممّت العينَ التى جنب ضارجٍ ... يفىء عُيها الظلّ عروضها الطامى

وقد كان ماؤنا نفد ، فاستدللنا على العين بهذين البيتين فوردناها فقال النبى : أما إنى لو أدركته لنفعته ، وكأنى أنظر إلى صفرته وبياض إبطيه وحموشه ساقيه (أى دقتها) ، فى يده لواء الشعراء يتهادى به فى النار .

ومر لبيد بن ربيعة ببنى نهد بالكوفة ، وبيده عصا له يتوكأ عليها بعدما كبر فبعثوا خلفه غلاما يسأله : من أشعر الناس ؟ فقال لبيد : ذو القروح بن حجر الذى يقول :

وبـدّلت قَرْحـا بعـد صحـةٍ ... فيـالك نُعمى قـد تبدّلت أبؤسـا

يعنى امرأ القيس ، فرجع إليهم الغلام وأخبرهم ، قالوا : ارجع فاسأله : ثم من ؟ فرجع فسأله : ثم من ؟ قال : ثم ابن العنيزتين ، يعنى « طرفه » . قال ثم من ؟ قال : صاحب المحجن ، يعنى نفسه وهذا موقف آخر غير الذى سبق ، فامرؤ القيس لم يمر على مجلس بنى نهد ، لكنه نال حظه فى مجلسهم ، ومن شاعر لم يضع نفسه تاليا له بل قدم « طرفه » ثم فى تواضع وحياء يجىء صاحب المحجن ! هل ندرك ما تخفيه الكلمات ؟ ولا تخلو الصفحات أبدا من علامات الاستفهام وعلامات التعجب وكل أدوات الترقيم القديمة والحديثة التى ابتدعها العقل العربى والشعر العربى من أجل هذه المساحة الصغيرة البيضاء التى ليس لها أى قدز قبل أن يعرف الناس الكلام ثم بعد أن ترجموا الكلام إلى حروف وأبجدية قادرة على حمل الأثقال ورفع المبتدأ وكذلك رفع ما ليس له ضرورة وما يسقط سهوا أو عمدا . . ولا تسقط أبدا ألسنة الشعراء ولا ينفد ماؤهم وهم فى كل واد يهيمون .

أحمد الحوتى

ألقيت هذه القصيدة فى حفل افتتاح مهرجان المِربَد الشعرى السادس فى قصر المؤتمرات ببغداد . . وقد نشرت الصحف والمجلات فقرات مختلفة من القصيدة ، ولكن"القاهرة"تنفرد بنشرها كاملة لأول مرة :

فى حب بغداد

سعد درويش

أعود إلى العراق .. إلى شبابى ... إلى بغدادَ عاليةِ الجَنابِ
إلى الماضى الجميل وذكرياتى ... وأحلامى على هذى الروابى
إلى حبى .. إلى صَبَواتِ عمرى ... إلى أغلى الأحبة والصحاب
لطلابى وقد صاروا رجالاً ... أعانقهم فيَرجع لى شبابى

***

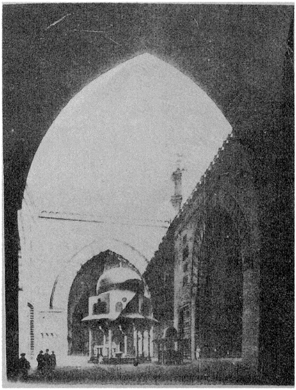
أتيتُ مبلِّغاً عن أهل مصرٍ ... رسائلَ من جَوىً وهَوىً عُجاب
وكلُّ هوى الكنانة فى دمائى ... وكلُّ بَنِى الكنانة فى إهابى
رسائلَ من ضفاف النيل تهفو ... لدجلةَ فى لياليه العِذاب
وتوأمِهِ الفراتِ يَتيه كِبراً ... كعادتِه .. ويشمخُ بالعباب
أتيتُ يقودنى شوق الليالى ... ويسبقنى على البعد اضطرابى
أتيتُ إلى مَغانٍ كان عيشى ... على شطآنها .. رشفَ الحَباب
أهاب لقاءها بعد الغياب ... وأجفل كلما زاد اقترابى
وقالوا هذه بغداد هلَّت ... فقلت لهم أعيدوا لى صوابى
أحقًا بعد عشرينٍ وتسعٍ ... على بغدادَ قد أوفَى رِكابى ؟
أعِينونى وكُفُّوا عن مَلامى ... فقد هاج الحنينُ وفاض ما بى
دعونى ألثِم التُّرب المفدَّى ... ترابُ الغُرْبِ هذا .. بل ترابى
دعونى أروِهِ بالدمع شوقاً ... فقد أفنيتُ عمرى فى ارتقاب
وكانت عودتى حُلماً ضنيناً ... يؤرِّقنى ويُسرف فى عذابى
إلى هذا الهواء .. صبا فؤادى ... وعن جسر المها .. طال اغترابى
وأقسم كم مشتْ قدماى ليلاً ... مع الأحلام .. فى هذى الرحاب
وكنت أقول يا بغدادُ رفقاً ... تُرى أنسيتنى ؟ هل مِن جواب ؟
فكم دُعِى الجميع إليكِ .. لكن ... أسيرُ هواكِ لم يَكُ فى الحساب
عراقىُّ الهوى والشوقِ قلبى ... فإن أعتِبْ فإنَّ لىَ انتسابى
على « الكحلاء » بعضٌ من فؤادى ... وفى « الفيحاء » ومضٌ من شهابى
وأيامٌ على هذا وهذى ... كطيف الحُلم .. كالشهد المُذاب
أيَنسى هذه الأيامَ قلبى ... وحفظُ العهد من طبعى ودابى ؟

***

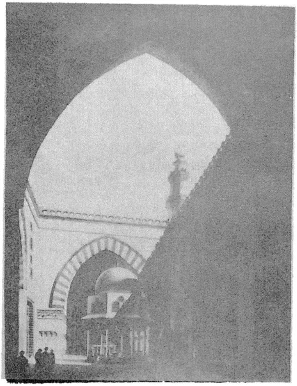
أبغدادُ الحبيبةُ سامحينى ... إذا مارحتُ أُسرف فى الدِّعاب
فأنتِ على الصِّبا حبى وعشقى ... ومَن فَقَدَ الصبا عرف التصابى
وأنتِ على الزمان ازددتِ حسناً ... فيالَكِ من معمَّرةٍ كَعاب
رمانى سحر « بابل » فى هواها ... فما لى عن هواها من مَتاب

**

أتيتك والصبا ولَّى .. وكادت ... يد الأقدار تُومِئُ بالذهاب
وقد أضحى سواد الليل صبحاً ... برأسٍ جلَّ عن زَيْف الخِضاب

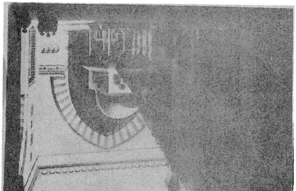


كذا أنا .. سافرٌ أبداً .. ووجهى ... كقلبى .. لم أخادِع أو أحابِ
ولم أكُ غيرَ نفسى فى غُدوِّى ... ولم أكُ غيرَ نفسى فى مآبى
وأركب خيل عليائى إذا ما ... هوَى غيرى إلى دانى الرِّغاب
أصون النفس فى شمم وأرقَى ... بها قمماً تعِزُّ على العُقاب
وأوثرُ عن رضىً كأس المنايا ... إذا ظُلمتْ .. على كأس الرُّضاب
وما أبغى من الدنيا جزاءً ... وما كانت رغائبُها طِلابى
فلم أنشُدْ سوى الكلمات زاداً ... وريـاً .. إن صبوتُ إلى شراب
ولم أخترْ سوى الكلمات إلفاً ... يصاحبنى على شهدٍ وصاب
ولم أُنجب سوى الكلمات تبقى ... ورائى .. حين أُدعى للإياب
أنسِّقها زهوراً ناضراتٍ ... تخفِّف عن مُعَنًّى أو مُصاب
وأخبزها رغيفاً من عزاءٍ ... أقدِّمه إلى الجوعَى السِّغاب
وأرسلها كضوء الفجر يَهدى ... خُطى السارى على الطرق الصِّعاب
وأشرعها على السلطان إما ... تجبَّرَ .. نافذاتٍ كالحراب
وشعرى .. رغم أنَّ العصرَ أعمى ... سيغمرُ فى غدٍ كلَّ الشِّعاب
ويأتى بعد هذا العصر عصرٌ ... يُجلِّى التِّبْر من تحت التراب
ولم أرَ كالزمان يُعيد حقاً ... لِصاحِبه .. ولو بعد احتجاب
ولن تخفى الشموسُ وإن توارت ... قليلاً خلف غاشيةِ الضباب



***

أبغدادُ الحبيبةُ خبِّرينى ... وأفضى بالمواجد والعتاب
تخلَّى عنك عند الرَّوْع قومٌ ... حَسِبْتِهمو من العَرَب العِراب
فكانوا للعِدى سنداً وعوناً ... عليكِ .. أبعدَ هذا من مصاب ؟
وليست حكمة العقلاء تجدى ... ولا صوت السلام بمستجاب
فيا « صَدَّام » صادِمْ كلَّ بغى ... وأمعِنْ فى الصِّدام وفى الغِلاب
حدودُ العُرْبِ عندكَ .. إن تصنْها ... تَصُنْ أرض العروبةِ والكتاب
دعوتَ إلى السلام فلم يلبُّوا ... فلا تدفعْ بسيفك للقِراب
وجندُ الرافدَيْنِ « أبا عُدَىٍّ » ... أباة الضيم كالأسْد الغِضاب
ومصرُ لكم من الأحداث درعٌ ... وسيفٌ فى المُلمَّات الصِّعاب



***

ومصرُ الأمُّ .. قاطَعَها بَنوها ... فضلُّوا دربَهم بين الشِّعاب
وساروا خلف أوهام كِذابٍ ... كظمآنٍ تعلَّل بالسَّراب
وراحوا يخدعون النفس حيناً ... وحيناً يلجأون إلى التَّغابى
ومنهم من تستَّر بالنقابِ ... ومن يأتى الصَّغار بلا نقاب
ومن لا يستطيع سوى التمنى ... ومن لا يستطيع سوى السِّباب
ومنهم من تَطَامَنَ للرزايا ... يظنُ الصمت أدعَى للثواب
ومنهم بائعٌ للأرضِ أمسَى ... يُحكِّم فى المصائر والرقاب
ويُبغى عنده الحلُّ المرجَّى ... كما يُبغى الغناء من الغراب
ومنهم من يظن المال يُغنى ... عن العرفانِ والأدب اللُّباب
ويحلُم بالزعامة .. هل رأيتم ... بُغاثَ الطير .. تَرقَى للسحاب ؟
أقول لهم .. كفى ما كان .. عودوا ... لرشدكمو .. وتُوبوا للصواب
ومصرُ الأمُّ لا تَنسى بنيها ... وإن ألوَى بهم طولُ الغياب
وكم عقُّوا أمومتَها وراحت ... تُساند خَطوهم خلف الحجاب
أقول لهم .. أما يكفى ضياعاً ... وما جَرَّ التفرُّق من خراب ؟
أتبغون الخلاص بغير مصر ... ومصرُ عندها فصلُ الخطاب ؟
ومصرُ بغيركم مصرٌ .. ولكنْ ... بكم تعلو إلى أسمى جَناب
ومصرُ قلبها سمحٌ رقيقٌ ... فلا تجزُوا بأكبادٍ صِلاب
فإن أغلقتمو للودِّ باباً ... سنفتح للتسامح ألف باب

أسطورة صخرة الهلاك

لورلاى

بين الادب الالمانى والفرنسى

د . هيام أبوالحسين

«كانت تصفف شعرها الذهبى بمشط ذهبى تحت أشعة شمس الأصيل الذهبية وهى تغنى . .

بينما الملاح فى زورقه الصغير ، يقترب مسحورا من الصخرة العاتية غيرآبه بالريح . . . لا ترى عيناه غيرها ولا ينفذ إلى سمعه سوى صوتها . . . فيرتطم الزورق الصغير بالصخرة العاتية ويصير حطاما . . وإذا بالملاح يهوى إلى الأعماق ، وتبتلعه فى طياتها الأمواج»

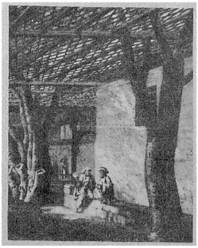
هينريش هاينة «كتاب الأغانى» .

(الترجمة عن الفرنسية)

من أحلى الأساطير الجرمانية القديمة التى تربط بين المرأة والسحر ، بين الجمال والهلاك ، بين الحب والموت ، اسطورة «لورلاى» تناولها منذ القرن الثالث عشر تصد أكثر من شاعر وفنان فى عدة صور واشكال ، إلى أن جاء كتاب القرن العشرين فاعطوها تفسيرا وابعادا جديدة ، شأنها شأن العديد من الأساطير . . . و«لورلاى» أو «الصخرة السحرية» هى فى الأصل منحدر شبه عمودى يقع على الضفة الشرقية من نهر الراين ، يبلغ ارتفاعه مائة واثنين وثلاثين مترا ، كانت صخوره الصلدة تصد التيار فيتردد الصدى فى الاثير محدثا نوعا من الرنين الصافى النقى الذى كان الناس ينسبونه إلى ساحرة حسناء أو «عروس البحر» التى تسكن العلياء ، وتجذب بغنائها البحار فيقع صريع هواها .

وإذا كنا قد بدأنا هذا المقال باقتباس الشاعر الألمانى هينريش هاينة (١٧٩٧ - ١٨٥٦) فليس لأنه أول من تناول هذه الأسطورة ولكنه أول من ضمنها اخيلة واحاسيس حديثه اعطتها شعبية عالمية . فقد كانت صخرة الهلاك» هذه كما سماها البعض ــ معروفة فى تلك البقاع نظرا لكثرة السفن والركاب الذين راحوا ضحية لها . وعلى مرّ السنين تحولت إلى نواة للحكايات والخرافات التى حاكها حولها الخيال ، بل إنها اختلطت باسطورة ذهب الراين الذى كانت «الساجا» أو الحكايات الشعبية الاسكندينياوية تسميه «النهر المقدس» ؛ كما امتزجت باسطورة الأقزام حرّاس الكنز الخفى . . فمن قائل أن هذه الصخرة الشاهقة كانت تضم فى اغوارها كهفا عميقا يخفى فيه ملوك «الهون» كنوزهم وقد نصّبوا هذه الساحرة حارسة عليها تفتك بكل من تسوّل له نفسه الاقتراب منها ، ومن قائل أن الأصوات التى كان يتردد صداها فى الآفاق كانت تداعيات تتبادلها «الأرواح» الهائمة فى الفضاء ، ارواح الأرض والجبال . . .

وفى عصر النهضة تناول الأسطورة الشاعر «كونراد سلتيس» الذى صاغها حسب المفاهيم الجمالية للعصر ، وراح يتغنى بالطبيعة ومخلوقاتها العجيبة مقلدا الميثولوجيا الأغريقية فحوّل الأقزام سكان المغارة إلى «آلهة» حرشية تسكن الغابات فى بيوت من المرايا . . وحتى اسم «لورلاى» نفسه تحرف معناه فهذه الكلمة الجرمانية القديمة عبارة عن شقين «لور» اى الصخرة أو الهضبة ، ثم «لاى» أى المكونة من حجر الشست وهذا المقطع الأخير اخذ منذ ذلك الحين المعنى الكلى



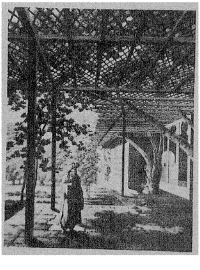
فاصبحت «لورلاى» تعنى «الصخرة أو الهضبة التى تعيش فيها مخلوقات خرافية تتربص بالقادمين وتتصرف مثل الأقزام» .

وفى القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر احتجبت من الأدب الرسمى معظم الأساطير والحكايات الشعبية تحت التأثير الطاغى للفلسفة وتيار العقلانية . ولما بزغ فجر الرومانتيكية الألمانية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بفضل جوتة (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وشيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وغيرهما ازدهرت الأساطير والأناشيد الغنائية القديمة ، واستردت سحرها السالف ، وتكيفت مع المعايير الجمالية المستحدثة لتلك المدرسة . فتناول الشاعر الغنائى كليمانس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) هذه الأسطورة فى أحدى قصائد مجموعته «جودوى» (١٨٠٠ - ١٨٠٢) ، وحوّل برنتانو الساحرة «لورلاى» إلى امرأة كسائر البشر ، امرأة تحيى ، وتشعر وتتعذب وتذيق الآخرين كأس العذاب ، وتجر الضياع على نفسها وعلى غيرها . . . وهكذا اصبحت تلك البطلة رمزا للمرأة والحب حسب المفهوم التشاؤمى لهذا الكاتب السوداوى المزاج !

وفى عام ١٨٢٧ نشر الشاعر هيزيش هاينة ديوانه الشهير «كتاب الأغانى» الذى استلهمه من الروايات الشعبية والأشعار البدائية وعالج فيه كثيرا من النغمات والتيمات الرومانتيكية مثل الأنات الحزينة ، والشكوى والذكرى والأليمة ، وشقاء المحبين ، ويأس العاشقين . . الخ ومن أجمل صفحات هذا الديوان مقطوعة «العودة» التى تناول فيها اسطورة «لورلاى» وجعل منها تجسيدا لتيمتى «الجمال والهلاك» وصدى للأحاسيس والأفكار . والواقع أن «هاينة» كانت تربطه بالمدرسة الفرنسية أواصر أدبية وروحية قوية مما شجعه على مغادرة مسقط رأسه ديسلدورف (عام ١٨٣١) والتوجه إلى باريس التى اتخذ منها مستقرا ومقاما إلى آخر أيام حياته . كانت باريس فى تلك الفترة (ومازالت !) مركزاً لجذب الأدباء والفنانين ، وقد بدأت تتحول بالفعل إلى العاصمة العالمية للثقافة والفكر التى نعرفها اليوم . وفى باريس سرعان ما حظى «هاينة» بشهرة اوربية طبقت الآفاق ، واقبل على اشعاره ائمة الموسيقى فى ذلك العصر لما تتميز به من رنين وايقاع خاص يجعلها تتجاوب مع الألحان والأوتار ومن الذين اقترن اسمهم باسمه فى هذا المجال الموسيقار فرانز شوبرت (١٧٩٧ - ١٨٢٨) ؛ وروبرت شوبان (١٨١٠ - ١٨٥٦) ومن باريس خرجت «لورلاى» لتغزو الأوبرا العالمية ، فهاهو ماكس بروخ موسيقار كولونيا المشهور بعذوبة الحانه (١٨٣٨ - ١٩٢٠) يتخذ منها مادة لباكورة انتاجه ويهرع إلى باريس ليقدم اوبرا «لورلاى» عام ١٨٦٣ ثم توالت بعد ذلك اوبرات اخرى من أهمها تلك التى وضع الحانها الفريدو كتلانى (١٨٥٤ - ١٨٩٣) وهى اوبرا من ثلاثة فصول مثلت لأول مرة فى تورينو عام ١٨٩٠ ؛ وفى باريس خصص لوسيان هيلماخر (١٨٦٠ - ١٩٠٩) سيمفونية بأكملها للحسناء القاتلة القابعة على ضفاف الراين . .

وفى مطلع القرن العشرين تألق نجم الشاعر الفرنسى جيوم ابوللينير (١٨٨٠ - ١٩١٨) فى فترة اشتد فيها النزاع على مستوى القارة الأوربية وخاصة بين فرنسا والمانيا ، وقد فكر أبوللينير فى وضع مجموعة من الأشعار تحت عنوان «رياح الراين» ثم فضل اصدراها باسم Alcools (أى الكحوليات) وهذه المجموعة التى ظهرت عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى وعلى وجه التحديد عام ١٩١٣ تضم قصيدة بعنوان «لورلاى» ركّزت الأسطورة فى ثمانية وثلاثين بيتا ، قمنا بترجمتها إلى العربية كى يتبين القارىء ما فيها من ايجاز وبساطة تذكرنا بأشعار العصور الوسطى . فقد استطاع أبوللينير أن يطوّر الأسطورة القديمة وأن يعبرّ من خلالها وبطريقة إيمائية تلميحية عن هواجسه وأن يجعل من تلك الشقراء الذهبية الشعر ، الحجرية القلب ، رمزا تراكميا مثقلا بالمعانى طبقا للرمزية «المستحدثة» التى كان ابو للينير من اتباعها والسريالية الناشئة التى يعتبر هذا الشاعر من الممهدين لها .

أسطورة «لورلاى» نبعت اصلا من حكاية «صخرة الهلاك» واذا كانت الأعمال الفنية فى القرن التاسع عشر قد تناست بعض الشىء هذا الأصل ، أو قل انها طمست هذا العنصر كى تبرز دور الساحرة فإن ابو للينير يذكره جيدا على ما يبدو خاصة عندما يشير إلى القصر العالى الذى تسكنه «لورلاى» على الربوة المهيمنة على نهر الراين (رمز الحدود بين فرنسا والمانيا) «وصخرة الهلاك» فى مطلع القرن العشرين هى تلك الحرب العالمية التى كانت حينذاك على الأبواب وكانت تجرى الأستعدادات لها فى كل من فرنسا والمانيا منذ عدة سنوات . و«لورلاى» حسب تصوير ابوللينير انسانه مغلوبة على امرها ، تفعل الشر مرغمه فما هى الا اداة تحركها قوة خفية تمدها بهذا السحر «القتال» شأنها شأن تلك «الآلة الجهنمية» التى نصبتها يد القدر والتى عبر بها جان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣) فيما بعد عن الحرب كمرادف حديث للعنة الآلهة التى حلت فى غابر الزمان على اوديب واسرته وبلدته (فى مسرحية الآلة الجهنمية ١٩٣٣)



لقد ولد ابو للينير فى روما من اب ايطالى لم يعترف به وأم بولندية تعيش فى اغتراب وظل منذ حداثة سنة ممزقا بين عدة حضارات وثقافات ، محروما من الجذور يبحث عبثا عن هوية ينتقل من بلد إلى بلد ، ومن عمل إلى عمل ، ويلعن الفرقة والنزاع والحروب والأطماع التى تؤدى إلى شقاء الشعوب والأفراد ومع ذلك فقد انخرط متطوعا فى الجيش الفرنسى عام ١٩١٤ لا لشىء سوى الحصول على جنسية . فموقفه الايديولوجى ينعكس فى تصويره للحسناء «لورلاى» التى لم تعد تجذب البحارة بصوتها الرخيم ، وإنما راحت تصعق الجميع بعيونها النارية المتقدة مثل الجمر والتى تقول عنها «بسببها قد فارق الوجود كل من نظر الى» وعندما تدرك «لورلاى» أنها مصدر البلاء تتضرع إلى الأسقف أن يأمر بقتلها كى يريح الناس من شرها ، وينقذها من شر نفسها . . ومن التعاسة التى تعصر قلبها بعد أن رحل عنها حبيبها . . . فما جدوى الحياة عندما يصبح القلب خواء ؟ هذا ما تعنيه إذ تقول «هيا اسقنى كأس الردى مادام قلبى قد خلا من كل حب»

لقد ظلت «لورلاى» تفتك بالآخرين إلى أن ذاقت بدورها مرارة العذاب والفراق ، فكان هذا الألم بمثابة الترياق الذى خلصها من كل داء وطهرها من الأدران ، وردّ إليها انسانيتها ، وجعل قلبها يخفق بالسعادة والهناء عندما لاح فى الأفق زورق الحبيب العائد تهدهده الأمواج «يالفرحة قلبى فقد عاد حبى» غير أن الحرب والحب لا يجتمعان فعودة الحب كان لابد وأن يواكبها اختفاء الحرب . . . ومن هنا كان حكم الشاعر على «لورلاى» بالموت ، ولكنه يفعل ذلك بشكل يدفعنا إلى الرثاء لهذه المرأة المعذبة التى تختار الموت لنفسها بمحض ارادتها كتضحية تقدمها كى يعم السلام . .

ويختتم ابو للينير قصيدته بعودته إلى تيمة قديمة الاوهى النرجسية التى سبق أن المع اليها فى البداية حين قال على لسان «لورلاى»

«آه لو نظرت إلى نفسى للاقيت على التو حتفى»

واستخدامه لهذا العنصر التراثى فى هذا الموضوع يعتبر اضافة جديدة تتم بشكل لا يخلو من الطرافة .

أن عينى «لورلاى» كانت سلاحها الماضى طوال الحياة ، وهذه النظرة الأخيرة ستكون الفيصل الذى بعده يقضى الأمر . وهنا لابد وأن نذكر الدور الذى لعبه ابو للينير على الصعيد الأدبى وخاصة بالنسبة لجمالية التعبير : فالعين والزجاج والمرآة والماء ترمز جميعا للشفافية التى تعشقها السريالية وتعبر من خلالها عن تأكيد الذات بالإفصاح عن المكتوم وانطلاق المشاعر من عقالها . لطالما ظلت «لورلاى» تغرر بالملاحين ، وتضلل اصحاب المطامع والباحثين عن الثروة والجاه ، إلى أن جاء اليوم الذى نظرت فيه «نرجس» هذه فى مرآة نفسها ، حينئذ يقول الشاعر انها «مالت وفى النهر تهاوت» : لقد ابتلعها النهر ــ مثلما ابتلع ضحاياها من قبل ــ ليفسح المجال لعهد جديد يتمثل فى الزورق العائد بالحبيب . . . وفى مياة النهر الجارية يكمن الموت ، ومنه يتفجر ينبوع الحياة . . . !

قصيدة لورلاى

كانت تعيش فى «باكاراخ» ساحرة شقراء
يقع الرجال صرعى هواها بتلك الأرجاء

فاستدعاها الأسقف للمثول أمام محكمته
وبجمالها وهبها مسبقا فضل مغفرته

أى«لورلاى»الجميلة ياذات العيون الملأى بالدرر الثمينة
أنبئينى بسحرك عن أى ساحر أخذتيه

أيها الأسقف أنى سئمت الحياة وحلّت اللعنة على عينىّ
فبسببها قد فارق الوجود كل من نظر إلىّ

ليست عيناى دررا ثمينة بل هما جمرتان
سحقا لسحرهما هيا إلقِ به فى النيران

أى «لورلاى» الجميلة ها أنا بجمرهما اجتوى
فليحكم عليك غيرى أما أنا فقد سحرتينى

امزح أيها الأسقف ومأأحراك أن تصلى من أجل العذراء
هيا مر بموتى وليرعاك الله

لقد رحل حبيبى إلى بلد قصى البعد .
هيا اسقنى كأس الردى مادام قلبى قد خلا من كل حب

كم برّح بالقلب العذاب فلا مفرّ من الممات
آه لو نظرت إلى نفسى للاقيت فى التو حتفى

كم برّح بالقلب العذاب مذ هجر حبيبى الديار
كم برح بالقلب العذاب مذ رحل عنى وغاب

أمر الأسقف بحضور ثلاثة فرسان ومع كل منهم رمح
سوقوا هذه المرأة إلى الدير فقد أصابها من الجنون مسّ

هيا اذهبى يا لورا يا من مسّك الجنون
هيا اذهبى يا لور يا ذات العيون المترجرجة
ستلبسين البياض والسواد وتصيرين فى الدير راهبة

بعد ذاك انصرف إلى حال سبيلهم الأربعة أشخاص
وبعيون تتألق مثل النجوم اخذت تستعطفهم لورلاى

أيها الفرسان دعونى أتسلق هذى الصخرة الشاهقة الارتفاع
لأرى مرة أخرى قصرى الرائع البديع الجمال

وأرى مرة أخرى صورتى فى مياه النهر
ثم الحق بالعذارى وأرامل الدير

صعدت«لورا»عاليا وأخذت الرياح تلوى شعرها المنساب
وفى الفضاء تصاعدت صيحات الفرسان لورلاى لورلاى

فى الأفق لاح زورق يشق عباب الماء
هذا حبيبى عائد وقد رآنى وعلىّ ينادى

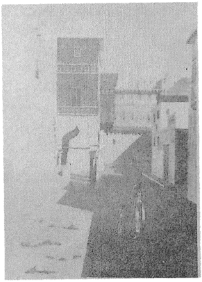
يا لفرحة قلبى بعودة حبى
هذا ما قالته «لورلاى» ثم مالت وفى النهر تهاوت

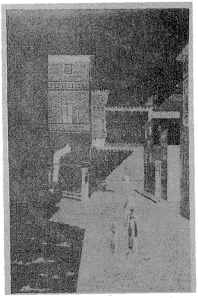
حين رأت فى صفحة الماء صورة لورلاى ذات الجمال والبهاء
بشعرها الذهبى كالشمس وعيون بلون المرج

سبق للمجلة أن نشرت ترجمة النص الألمانى
« القاهرة » عدد ٢٠ ص ٣٨

الحتمية التاريخية

د. يمنى طريف الخولى





كلما أنجز الحاكم انجازاً ، وحتى اتخذ قراراً جوهرياً ، تسابق المصفقون إلى تأكيد أن هذا القرار حتمية تاريخية . فى الستينيات علمونا أن الحل الاشتراكى حتمية تاريخية ، وفى السبعينيات اتضح أن الانفتاح الاقتصادى هو الحتمية التاريخية ، والآن يقال لنا إن تطبيق الشريعة وإقامة الحدود الإسلامية حتمية تاريخية ـ وإن كانت لا تزال بعد مضى أربعة عشر قرناً ، فى حاجة إلى التمهيد والتدريج . وبالتأكيد كانت ثورة يوليو المجيدة حتمية تاريخية ، ونصر ١٩٥٦ السياسى حتمية تاريخية ، وهزيمة ١٩٦٧ المفجعة حتمية تاريخية تكاتفت العلل الداخلية والعلل الخارجية لتأتى بها ، ونصر ١٩٧٣ العسكرى حتمية تاريخية . على الإجمال كانت سلسلة الحروب مع اسرائيل الملعونة حتمية تاريخية ، قدر مفروض علينا ؛ ثم أصبح الحل السلمى هو الحتمية التاريخية التى تفرضها من ناحية نتائج سلسلة الحروب أو بالأصح عمقها ، ومن الناحية الأخرى تطور الوجدان المعاصر ، إذ أصبح السلم قيمة منشودة فى كل حال . ملاك القول : إن كل حدث يحدث حتمية تاريخية ، أى كان من الضرورى أن يحدث ؛ وكل حدث لم يحدث أيضاً حتمية تاريخية ، أى كان من المستحيل أن يحدث !! فما هى هذه الحتمية التاريخية ؟

هى فكرة مؤادها أن التاريخ أكثر من مجرد أحداث ماضية ، إنه مسار محتوم . وسواء أكان هذا المسار مستقيما أم زجزاجياً أم دائرياً أم ديالكتيكياً (جدلياً) ، فإنه يمكن قولبته فى قوانين أو مراحل أو أنماط أو إيقاعات ، والتفسير التاريخى مجرد اكتشاف لهذا القانون أو النمط أو الإيقاع . انطولوجيا ـ أى من ناحية الوجود ـ كل ما حدث ويحدث وسيحدث كان لابد وأن يحدث ويستحيل أن يحدث سواه . وابستمولوجيا ـ أى من ناحية المعرفة ـ يمكننا باستخدام المناهج الملائمة الكشف عن القوانين الضرورية ـ أو الأنماط أو الإيقاعات . . . ـ التى تحكم هذا المسار ، فنستطيع التنبؤ اليقينى بمقبل الأحداث التاريخية ، ليغدو ومستقبل البشرية أمامنا كتاباً مفتوحاً ، بل مقروءاً . كل حدث له د.ره المحدد فى الحركة التاريخية العظمى ، وكلما اكتشفنا حتمية أكثر للحدث كلما فهمناه أعمق وأفضل ، وكلما اقتربنا من أحضان الحقيقة النهائية ؛ وأيضاً كلما فهمنا واقعنا أكثر ، لأن كل العوامل المُشّكْلة لواقعنا محددة ومحتمة بموقعنا من هذا المسار التاريخى ـ موقعنا على خريطة الوجود والزمانية المكانية العظمى .

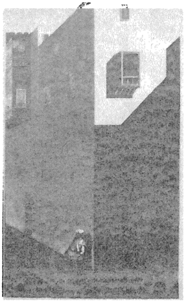
وهذه الفكرة عريقة وموغلة فى القدم . معروفة فى الحضارات القديمة ، وفى إيمان اليهود بمآل شعب الله المختار ، قال بها ـ بصورة أو بأخرى ـ هيزيود فى ثيوجونيته وهيراقليطس وأفلاطون وابن خلدون وفيكووبوسويه وكوندرسيه وهيجل وماركس وتوينبى . . . وغيرهم كثيرون . كل واحد من هؤلاء حاول أن يحدد مراحل معينة لابد حتماً أن يسير فيها التاريخ .

وكما يخبرنا اشعيابرلين فى كتابه القيّم (Four Essays on Liberty) كان للحتمية التاريخية أولاً ـ صورة ثيولوجية ، أى لا هوتية أو دينية ، تعود جذورها إلى بدايات الفكر الإنسانى ، حيث نجد أن أغراض التاريخ ؛ الغاية النهائية لمساره يفرضها الله على البشر . فجعل كل فرد منهم وكل شىء فى عالمهم لكى يخدم هدفاً معيناً ، إن لم يكن مفروضاً عليهم فهو داخل فى صميم طبيعتهم ، التى تجعل فرد يسعى للغرض الطبيعى أو الغاية . فى هذه الكوزمولوجيا ـ أى النظرة الكونية ـ النهائية يتخذ عالم الإنسان أو الوجود ككل

شكلاً هيرار شياً (هرمياً) يتحدد وضع كل مُكوّن من مكوناته تبعاً لقربه أو بعده من تحقيق أهداف ذلك الهرم المتناغم ، والذى يتعاونون جميعاً فى تشكيله ، ما يفعله كل شخص لابد وأن يفعله تبعاً لوضعه .

ثم اتخذت الحتمية التاريخية صورة ميتافيزيقية . وفقاً لها ، الأحداث لا تبررها الأهداف الغائية ، بل الحقيقة السرمدية الدائمة المتعالية الكائنة فوق أو خارج أو ماوراء ، الحقيقة ذات الهارمونية الحتمية الكاملة المفسرة لنفسها بنفسها . وهنا تعتمد الصورة الميتافيزيقية على نظرة انطولوجية (أى وجودية) أوكوزمولوجية (أى كونية) لمفكر معين ، لتكون حتمية التاريخ تجسيداً لرؤية داخلية لصميم طبيعة الكون . وبهذا تعود الأحداث التاريخية إلى كائنات أو قوى لا شخصية متعالية على الأشخاص ، إنها كائنات أو قوى تطوراتها هى عينها التاريخ الإنسانى . وكطبيعة الميتافيزيقيين ، قد يدعون أنه لا ينبغى أخذ مصطلحاتهم على أنها تدل حرفياً على وجود تلك القوى ، لأنها محض أشكال أو أنماط مجردة أو بطاقات أو صور مجازية لتفسير المسار المحتوم للتاريخ والتنبؤ به . أشهر وأوضح صور الحتمية التاريخية الميتافيزيقية هى تطورات الروح المطلق الهيجلية .

وحين عم الافتتان بالعلم الطبيعى أصبحت هذه الكيانات أو القوى اللا شخصية التى تحدد المسار المحتوم للتاريخ وتمكنا من التنبؤ به قوانين علّية شبيهة بقوانين الفيزياء التى تحكم المسار المحتوم للمادة وتمكن من التنبؤ به . ويمكن الكشف عن هذه القوانين بذات المناهج العلمية ، لأن كل ما هو كائن موضوع فى الطبيعة المادية ــ وهذه هى الحتمية العلمية للتاريخ ، الصورة الحديثة وأوضح وأشهر تمثيلات الحتمية العلمية للتاريخ هى نظرية ماركس الذى أراد أن يكون نبى العلم التاريخى كما كان نبى العلم الفيزيائى . فكانت وقائع التاريخ فى الماركسية مجرد تطبيقات محددة على مستوى الأحوال الإنسانية لحقائق أساسية معينة تجسدها القوانين المزعومة للمادية الجدلية . نلاحظ إذن أن رؤية برلين مجرد تطبيق لنظرية أوجست كونت (١٧٩٨ ــ ١٨٥٧) ، التى تخبرنا بأن كل فكرة لابد وأن تمر بأطوار ثلاثة : اللاهوتى ، ثم الميتافيزيقى وأخيراً العلمى . وهذه الصور الثلاث التى اتخذتها الحتمية التاريخية ــ كما يخبرنا برلين أيضاً ــ جميعها فى استبعاد حرية الإنسان وأى دور لإرادته فى صنع تاريخه ؛ وفى القول بمسار محتوم للتاريخ يمكن أن يكشف عنه هؤلاء الذين يؤمنون بأن حيوات الأفراد أفعالهم محكومة بكليات أوسع ينتمون إليها (بغايات ، هويته ــ مبادىء ميتافيزيقية ــ قوانين علمية) ؛ وأن التاريخ لابد وأن يصاغ فى حدود التطور المستقل لتلك الكليات أو الكيانات ، أى فى حدود اتجاهها العام . الاختلاف أساساً أو فقط فى تحديد هوية هذه الكليات ؛ هل هى الهدف الإلهى أم العقل الجمعى ، أم الجنس ، أم الأمة أم الكنيسة أم الطبقة ، أم الطبيعة المادية ... الخ . إنها القوى الحقيقية ، والأفراد الذين يصنعون التاريخ أدوات ، محض واحد من



مكوناتها العديدة . والمبدأ المشترك بين تلك الصور الثلاث للحتمية التاريخية هو أنها لا تخبرنا فقط بما حدث وسيحدث ، وإنما أيضاً لماذا حدث ، وبحيث لم يكن ممكناً أن يحدث سواه . لماذا عند اللاهوتى تجيب عليها الغائية والأهداف غير القابلة للتغير ، وعند الميتافيزيقى يجيب عليها النمط الكلى غير القابل للتغير ، أما عند العلمى فتجيب عليها العلّية ؛ العلل الواقعية التى تجعل التاريخ على ما هو عليه بسبب من القوانين الطبيعية التى تحكم الكون .

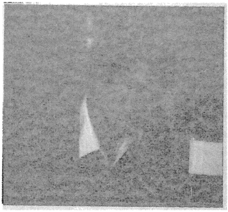
ونحن نحيا الآن فى عصر العلم ، المسائل التى تتشح بالسمة العلمية تحظى بالقدح المعلى ، ومن ثم أصبحت كل الأهمية للحتمية التاريخية العلمية ، وتضاءلت أهمية الصورتين اللاهوتية والميتافيزيقية .



على هذا ينبغى وأن تحظى الصورة العلمية للحتمية التاريخية بعناية خاصة منا .

والحق أن ريادة الدعوى لحتمية التاريخ العلمية بل وبوصفها منطلقاً لجعله علماً شرف حق للشرق أن يزهو به . فأول من طرحها رجل خرج من أعطافه ، ألا وهو عبد الرحمن بن خلدون (١٣٣٢ ــ ١٤٠٦) فهذا الرجل الذى يمثل الاكمال الحقيقى لأخطر فراغ فى الحضارة العربية : البعد الإنسانى والتنظير العقلانى لمشاكل المجتمع وطبيعة الحضارة رفض أن يكون التاريخ مجرد سرد لحيوات الحكام وحروبهم ، بل كان يراه « فى مظاهره لايزيد على أخبار عن الأيام والدول ؛ وفى باطنه نظر وتحقيق ، وتعليل للكائنات دقيق ، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل فى الحكمة وعريق ، وجدير بأن يعد فى علومها ، وخليق » . لقد وضع أسساً جديدة لعلم التاريخ تنقذه من الخزعبلات التى كانت تعج بها كتب المؤرخين قبله ، فحذرهم من أسباب الكذب فى الروايات التاريخية ، وأهمها الجهل بطبائع العمران . فلظواهر العمران ــ أى الاجتماع الإنسانى قوانين حتمية تحكمها ، لابد وأن يلم بها المؤرخ حتى يتفهم طبيعة المجتمع فيستبعد الأخبار الكاذبة التى تتنافى معها ، ويتمكن من سبر الماضى وأيضاً ــ التنبؤ بالمستقبل . وكان القانون الذى توصل إليه ابن خلدون هو قانون الأطوار الثلاثة للحركة الاجتماعية : أولاً طور النشأة حين البداوة ، وثانياً طور النمو حين تأسيس الدولة بالفتوحات العسكرية والبدء فى سن القوانين والنظم ، وثالثاً طور الزوال الذى يحمل أطواراً ثلاثة وهى الفراغ والدعة ثم القنوع ومسالمة الأعداء ، ثم الإسراف والتبذير . طور الزوال يبدأ حين التحول إلى حالة الحضر والاهتمام بالعلوم والفنون ، فتدب الرخاوة ويكون الهرم قد لحق بالدولة (والدولة عنده مجرد حكم أسرة وليست كياناً واقعياً ومعنوياً ينبغى أن يظل خالداً) فيلحقها الزوال ، وتنشأ مكانها دولة أخرى مارّة بنفس الأطوار فى حركة حلزونية لكن لم يوضح ابن خلدون ما إذا كانت الدولة الجديدة تمثل تقدماً أم لا ، وكشأن علمية الماضى ، لابد وأن تكون مادية حتمية صارمة . فقد آمن ابن خلدون بحتمية هذا القانون ، وبعبثية ولا فعالية أية جهود بشرية لوقفه أو عرقلته . ووضع قوانين ثلاثة لهذه الحتمية التاريخية وهى : قانون العلّية وقانون التشابه وقانون التباين . أما عن المادية فتتمثل فى تأكيد ابن خلدون على أن العوامل الاقتصادية هى المؤثر الأول على حركة التاريخ ، موضحاً بالتفصيل القوانين الاقتصادية التى تمارس تأثيرها الحتمى ، هذا فضلاً عن أنه كان يرى الدولة كائناً حياً ، فهى تولد وتنمو وتفنى ، ويحدد عمرها بجيلين أو ثلاثة (الجيل = ٤٠ سنة) . فبلغت به المادية إلى حد أن بحث تأثير البيئة الطبيعية على الدولة وعلى طباع سكانها ، ويبالغ ابن خلدون مبالغة شديدة حتى إنه يربط بين طعام الأمة ودرجة ذكاء سكانها إنه التفسير المادى الخالص قرين الحتمية العلمية الحقة .

البقية العدد القادم



الشخصية الصهيونية في السينما المصرية ملاحظات أولية

هانى الحلوانى

« ينبغى علينا أن نحدث أكبر قدر ممكن من الضجة حول القضية اليهودية »

تيودور هيرتزل

« إن المرسوم لنا فى أدبكم ووسائل اعلامكم لم يكن له أى أساس فى الواقع » .

اسحق نافون

« إن قوة التقدم فى تاريخ العالم ليست للسلام . . بل للسيف »

مناحم بيجين

السير فى حقل ألغام لا شك أكثر سهولة من الخوض فى حديث عن الحركة الصهيونية التى أعتقد أن تاريخ الإنسانية لم ولن يشهد حركة عنصرية تماثلها فى ضراوتها وشراستها ، هذه الحركة التى امتدت أذرعها كأخطبوط حتى أحكمت سيطرتها على اليهود فى العالم وتسخرهم لتحقيق أهدافها الإستعمارية مستخدمة فى ذلك معهم ومع كل من يحاول أن يعترض مسارها كل وسائل الترغيب والترهيب ؛ بداية باستخدام تلك الفكرة الرومانتيكية « فكرة العودة » ، أو التلويح بقوانين معاداة السامية أو رفض اتفاقية السلام « كامب دافيد » انتهاءاً باستخدام أسلوب التصفية الجسدية ضد كل معارضى هذه الحركة العنصرية ، ولا أظن أن تاريخ الإنسانية يمكنه أن ينسى اغتيال الكونت برنادوت بسهولة ، وفيما بين التلويح بالأفكار الرومانتيكية أو بالقوانين الرادعة من جهة وبين التصفية الجسدية على المستويين الفردى والجماعى من جهة أخرى يأتى استخدام وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة كأهم هذه الوسائل التى تستخدمها الحركة الصهيونية لتحقيق مآربها ، وتأتى السينما على رأس هذه الوسائل لما لها من فاعلية فى التأثير .

وبداية أعتقد أنه من البديهيات التى لا تحتاج إلى كثير نقاش أن هناك ثمة فارق بين اليهودية كديانة وبين الصهيونية كحركة قومية عنصرية ورغم أنه لا يكتمل إيمان المسلم إلا بالإيمان برسل الله جميعاً وبكتبه المنزلة وموسى كليم الله أحد هؤلاء الرسل ، والتوراة المنزلة عليه هى أحد هذه الكتب السماوية ؛ إلا أن القرآن الكريم مع ذلك يحذرنا من اليهود حيث « لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا » (المائدة ـ ٨٢) وهذه العداوة ترجع أسبابها فى معظمها إلى أسباب دينية وتاريخية يمكن أن نرجع إلى تكثيف وتلخيص لهذه الأسباب فى الدراسة الموجزة والمتميزة التى قدمها د. عبد القادر محمود عن « الأخطبوط اليهودى فى قصة المعراج » فى العدد ٤٣ من هذه المجلة .

ولكن . . هل يعنى هذا أن اليهود ـ كل اليهود ـ يتفقون مع الصهيونية فى عدائها للعرب والإسلام ؟ أم أننا يجب أن نسير فى ركب من ينادون بضرورة الفصل والتمييز بين اليهودى والصهيونى تمييزاً لا يقبل الجدال بدليل عنف التناقضات والتناحرات التى تثور بينهما والذى يصل إلى حد التصفيات الجسدية ؟ هذا ، على الأقل فى النصف الثانى من العقد الأخير فى القرن العشرين .

إن الإجابة على مثل هذه التساؤلات وغيرها تقودنا بالضرورة إلى استعراض المفاهيم الاساسية لليهودى والصهيونى كل على حدة ثم محاولة توضيح موقف كل منهما إزاء الآخر خاصة موقف كل من اليهودى



الإسرائيلى أى المواطن اليهودى الذى يعيش فى دولة إسرائيل الحالية ، وموقف اليهودى المصرى من هذه الحركة الصهيونية .

المفاهيم الأساسية للديانة اليهودية :

تدور الديانة اليهودية حول ثلاثة محاور رئيسة ومنها تنبثق كل التشريعات الدينية والدنيوية وهى :

(١) يدور المحور الأول حول ما أطلق عليه الدكتور عبد الوهاب المسيرى فى كتابه « الأيديولوجية الصهيونية : دراسة فى علم اجتماع المعرفة (الجزء الأول ، ص ٤٥) ذاتية المطلق حيث يصبح المقدس/المطلق هو النسبى المطلق فاليهود هم الشعب الوحيد فى تاريخ كل الرسالات السماوية وغير السماوية الذى يكسب مطلقاته المقدسة طابعاً قومياً خاصاً باليهود دون غيرهم من البشر ، فالله فى الديانة المسيحية هورب للمسيحى وغير المسيحى ، وفى الدين الإسلامى الله تعالى هو رب العالمين لا يتغير ولا يتحول ولا تحل روحه فى فرد كان أو جماعة ـ سبحانه ـ بينما الدين اليهودى هو الوحيد الذى يتعامل مع الله باعتباره « قطاع خاص » بمعنى أن الله كما يقول الحاخام الصهيونى كوك : « قد حل فى الأمة وبذا أصبحت إسرائيل مشبعة بروح الله ، بروح الاسم القدس » . (المسيرى ص ٢٢٩) فإذا كان المطلق قد تحول على يد اليهود إلى النسبى ، فيكون من هذا المنطلق أن يتحول النسبى هنا إلى مطلق تحيط به صفات القداسة ، وبذلك تصبح إسرائيل كما يقول بوبر : « شعب ليس كمثله شعب ، فهى أمة وطائفة دينية فى الوقت ذاته » .

إن هذا الامتزاج بين المطلق والنسبى لدى اليهود قد خلق عندهم نوعاً من العزلة وإحساساً بالتفرد عن بقية شعوب الأرض ، وهذا الإحساس بالتفرد هو ما جعل الروح اليهودية كأرض صالحة لتلقى بذور الأفكار الصهيونية .

٢ ـ والمحور الثانى الذى يدور حوله الدين اليهودى هو ما اصطلح على تسميته باسطورة « شعب الله المختار » فقد جاء فى سفر اللاويين : « أنا الرب الهكم الذى ميزكم عن الشعوب . وتكونوا لى قديسين لأنى قدوس أنا الرب وقد ميزتكم عن الشعوب لتكونوا لى » . فإذا تغاضينا عن رداءة الأسلوب التى تدفعنا إلى الاتفاق مع الأستاذ عصام الدين حفنى ناصف فى كتابه موسى وفرعون بين الأسطورية والتاريخية (ص ١) حين أكد أن التوارة الحالية ليست « إلا كتابا للدعاوى الصهيونية حبره أحبار اليهود لحث قومهم على اغتصاب فلسطين من أيدى أصحابها العرب » . وإذا عدنا إلى هاتين الآيتين من سفر اللاويين نجد أنهما تؤكدان مفهوم المحور الأول (ذاتية المطلق) من جهة : « أنا الرب الهكم . . » ومن جهة أخرى تؤكدان أن الله قد اختار هذا الشعب وميزه عن بقية الشعوب الأخرى) « . . . الذى ميزكم عن الشعوب . . . وقد ميزتكم عن الشعوب لتكونوا لى » . وتتفق هاتان الآيتان مع الآيتين الخامسة والسادسة الإصحاح (٦١) من سفر أشعيا حيث



يقول : « ويقف الأجانب ويرعون غنمكم ويكون بنو الغريب حراثيكم وكراميكم . أما أنتم فتدعون كهنة الرب تسمعون خدام إلهنا . تأكلون ثروة الأمم وعلى مجدهم تتآمرون » . إن هذه الآيات وغيرها مما يزدحم بها الكتاب المقدس لليهود تؤكد دائما على أنهم شعب الله الذى اصطفاه لنفسه وطهره عبر سنوات طويلة من الشتات والآلام وهى كما يقول الفيلسوف الفرنسى روجية جارودى فى ملف اسرائيل (ص ٨٤) : « فكرة روحية جليلة ، فكرة المسئولية والتضحية التى يلتزم بها من يتلقى الرسالة الربانية ، وهذا الاصطفاء قد زاد من عزلة اليهودى بعيداً عن كل الشعوب الأخرى بصرف النظر عن الجيتو الذى كان موضوعاً به بأمر من حكومات أوروبا فى العصور الوسطى والحديثة ، وهذه العزلة نتجت عن مباهاة اليهودى « بامتياز توراته مما يدفعه أن يعتبر نفسه نسيج وحده ، وأن شعبه فوق كل الشعوب » . (الملف ـ ص ١٣) .

٣ ـ المحور الثالث الذى تدور حوله المدينة اليهودية هو العقيدة الماشيحانية التى ترى أنه سيأتى فى آخر الزمان وعلى وجه التحديد فى نهاية سبت التاريخ الماشيح المخلص الذى سيجمع شتات اليهود المنفيين ويعود بهم إلى الأرض المقدسة وهى هنا أرض اسرائيل (يرنس لسرائيل) حيث يقاتل بهم أعداء اسرائيل حتى يحطمهم ويتخذ أورشليم (القدس) عاصمة لهم ويعيد لهم بناء هيكلهم المتهدم (الايديولوجية الصهيونية : ص ٤٦) وهذه العقيدة الماشيحانية زادت من عزلة اليهودى فى كل بقاع الأرض عن الانظار انتظاراً لهذا اليوم الموعود وذلك لأنها كما يقول د. المسيرى :

أ ـ تلغى الانتماء اليهودى لأى حضارة لأن انتظار الماشيح يلغى الاحساس بالانتماء الاجتماعى والتاريخى .

ب ـ الرغبة فى العودة تضعف إحساس اليهودى بالمكان وبالانتماء الجغرافى .

ولا شك أن مراحل الشتات المختلفة التى عاشها اليهود على مر تاريخهم بداية من « الاسر البابلى » الذى تم على يد بنو ختنصر قد دعم لدى اليهود الإحساس بهذه العقيدة وجعل منها حلما ورديا يعيشون على أمل تحققه وزاد هذا الأمل من عزلتهم وعن طريق أن حلم الماشيح المخلص يسيطر على اليهود حتى أن بعضهم أصبح يحلم أن يكونوا هذا الماشيح وأخذ يروح حوله لنفسه ويجمع الاتباع وانتشرت عنه الأساطير وعندما ذهب إلى أزمير فى تركيا ـ موطنه الأصلى ـ ليواصل حملته الدعائية ألقى القبض عليه وخيره السلطان العثمانى بين الرجوع عن فكرته وبين إعدام فلم يتردد فى التراجع عن هذه الفكرة بل وأعلن إسلامه أيضا .

هذه هى المحاور الثلاثة التى يدور حولها الدين اليهودى (لأنه بالضرورة يختلف عن الدين الذي أرسل به موسى كليم الله) ووفقاً لهذا الدين يحرص اليهود منذ أن خرجوا إلى الشتات على أن يظلوا « نقاة بمنأى عن الاختلاط الدموى مع الشعوب التى انتشروا بينها وأن اليهود اليوم أينما كانوا هم بذلك النسل المباشر لبنى إسرائيل التوارة ، ومن ثم فهم فى آن واحد : مجموعة جنسية واحدة ، وقومية تاريخية واحدة ، مثلما هم طائفة دينية واحدة . ومن ذلك جميعا يخلصون إلى تدعيم أسطورة الشعب المختار » . (اليهود انتروبولوجيا ، د. جمال حمدان ، ص ٥٢) وبذلك أصبح عقل ووجدان الانسان اليهودى منذ نصف القرن التاسع عشر وحتى الآن أرضا خصبة لنمو الأيديولوجية الصهيونية وترعرعها فيه .

وبعد هذا الاستعراض السريع والموجز جداً للدين اليهودى يجب أن نعرض للمفاهيم الصهيونية حتى نرى أوجه التشابه والتباين بينهما ، وبالتالى نستطيع تحديد موقف اليهودى المصرى والصهانية من الأغيار المصريين وكيف قدموا الشخصية الصهيونية على شاشة السينما تطوعاً منهم فى خدمة الحركة الصهيونية ، وهذا أرجو أن نتمكن من تحقيقه بداية من العدد القادم بإذن الله ○

كلود سيمون.. الفائز بجائزة نوبل

فؤاد قنديل

بفوز الروائى الفرنسى ها يوجين المعروف بكلود سيمون هذا العام بجائزة نوبل فى الآداب تكون فرنسا قد حصلت عليها ثلاث عشرة مرة خلال ٧٧ عاما وهى عمر الجائزة بداية من ١٩٠١ حين نالها الشاعر الفرنسى وزعيم المدرسة المثالية سولى برودوم مرورا بالشاعر فريدريك بستيرال ثم الفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر والمسرحى رومان رولان والروائى أندريه جيد وغيرهم حتى ألبير كامى وسان جون بيرس وسارتر الذى رفضها عام ١٩٦٤ قائلا إن منح أديب لقب بطل العالم فى الأدب يفسد الأدب والأديب .

أما كلود سيمون فقد أعلن أنه سعيد باللقب وبالنقود التى تصل إلى ربع مليون دولار ــ وهو بالطبع رأى يتعارض إلى حد كبير مع رأى برنارد شو فى الجائزة وقد رفضها عام ١٩٢٥ لأنها مثل طوق النجاة الذى يلقى لمن وصل إلى الشاطىء .

وقالت لجنة الجائزة التى تحاول أن تكون عالمية وهى فى أغلب الأحيان عالمية بفضل قيمتها المادية :

« كلود سيمون هو المؤسس الأول لتيار الرواية الجديدة فى بداية الخمسينات ، وتمتزج فى كتاباته كل الخصائص المميزة لإبداع الشاعر والرسام ، مع إدراك عميق بالزمن ودلالته فى تصوير الوضع الإنسانى وهو يكتب أدبا روائيا يعكس شيئا يعيش فى داخلنا أردنا أم لم نرد ، أدركناه أم لم ندركه ، صدقناه أم لم نصدقه » .

وقد ظل إسم سيمون ضمن القائمة الصغيرة للجنة جائزة نوبل التى تشرف عليها أكاديمية أستوكهلم طوال السنوات العشر الماضية ، وفى عام ١٩٨٣ تفوق عليه وليم جولدنج البريطانى بصوت واحد .

ومن المعروف أن اللجنة تعد قائمة صغيرة للمرشحين الحقيقيين الذين تؤخذ عليهم الأصوات ، وقائمة كبيرة تضم نحو مائة إسم وتشتمل على أبرز الشخصيات الأدبية فى العالم تقريبا ، بما فيها الشعوب التى لم تحصل عليها حتى الآن كالشعوب العربية والإفريقية والشعب الصينى

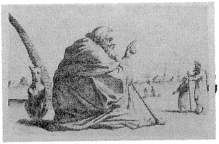
وحسب هذه الشعوب أن تطلع فى القائمة المطولة أسماء أعلامها البارزين ــ وكأنها لوحة الشرف العالمية .

والحق أن لجنة الجائزة قد أحسنت الأختيار هذا العام لأنها قصدت وجه الأدب ــ وسعت نحو الأدباء المخلصين الذين آثروا العمل كالرهبان فى الأديرة ، وتخلت ولو مؤقتا عن نهج السبيل الذى يلقى بها فى دائرة الشبهات ، حين تمنح جائزتها لأدباء بلا وزن اللهم إلا مواقفهم السياسية الصاخبة أو لأدباء ينتمون إلى عصبيات دولية يخشون جانبها الإرهابى كاليهود .

وقد قال الأمريكى روجر شاتول أستاذ الأدب الفرنسى فى جامعة فرجينيا ، إن أعمال كلود سيمون ليست مشهورة ولا شائعة ولا تقليدية ، لكنه حظى بمكانة عظيمة ككاتب كبير يعمل بجدية لتوثيق الروابط بين اللغة والرؤية والشكل الروائى .

والرواية الجديدة فى فرنسا كما هو معروف تخلو من العقدة الواضحة والشخصيات المرسومة بحذق والأحداث التى تثرى بينها الروائى يرصدها بعناية ويرقبها فى حذر

وهذا ما حدا بالنقاد أن يسموها الرواية اللارواية أو غير الروائية ، وهى تلك الرواية التى لا تعتمد على الهندسة الأدبية القائمة على الأسلوب واللغة المحكمة والبناء التقليدى الذى عرفت به العمارة الروائية .



على أن اصطلاح الرواية الجديدة الذى شاع فى فرنسا منذ الخمسينيات لا يعنى أن هناك مدرسة ينضوى تحت علمها كتاب تجمعهم سمات واحدة ، ولا يمكن للناقد أن يصدر عليهم جميعا أحكاما عامة ، فما زالت الإتجاهات الفردية قائمة وما زال كل كاتب يحاول أن يبحث عن سبيل للتميز .

والروائى الفرنسى بوجه عام مغرم بالتفوق على سلفه ، مشغول بالإبداع والتشكيل حتى يتمكن يوما ما من فرض ظله على عصره كما فعل مارسيل بروست ومالرو وسارتر ومن قبلهم ستاندال وفلوبير وبلزاك وزولا .

وقد كان طبيعيا أن تتغير مضامين وأشكال الرواية بعد الحرب الثانية وخاصة فى الساحة الأوروبية التى أعيد تشكيلها على المستوى الإقتصادى والنفسى والاجتماعى بشكل حاد .

لقد كان لأهوال الحرب أثرها فى زيادة الإحساس بالضياع فتعددت محاولات التخلص من كل مقومات المأساة وسادت الرغبة الجامحة فى التطلع إلى الأمام دون التزود من الماضى بأى ذكرى أو نهج ــ كان لابد من البحث إذن عن شكل للرواية جديد يلائم روح العصر وهى مسألة كما سبق القول منطقية وطبيعية تؤيدها شواهد لا حصر لها فى مناطق متعددة من العالم وفى حقب متعاقبة من التاريخ ، ومثلها حدث فى الوطن العربى وفى مصر بالذات بعد ثورة ١٩٥٢ وبعد ١٩٦٧ .

على أننا لا ندرى لماذا يتحرز النقاد فى إطلاق مصطلح مدرسة على الرواية الجديدة على الرغم من أنها بالفعل جديدة ، وإن كان من المتفق عليه أن وصف مدرسة بأنها جديدة وصف يخلو من الدقة والتجديد . فما أكثر الجديد الذى سيأخذ حظه فترة من الوقت ثم يلعب الزمن لعبته ويتلوه آخر جديد .

ولا شك أن الرواية الجديدة التى ظهرت فى بداية الخمسينات على يد كلود سيمون وميشيل بوتور وناتالى ساروت وآلان روب جرييه ومارجريت دورا ــ وضمت صفوفها نماذج متفردة من الكتاب مثل كلود أولييه وكريستيني ريشيفور وروجيه فاياند ورومان جارى وجاك هاوليت وبرنار بنجو وفرنسوا جوريه ونويل لوريو ، تعد إضافة فنية ورئيسية للرواية الغربية على مدى ربع قرن إلى أن ظهرت إبداعات الكتاب اليابانيين وكتاب أمريكا اللاتينية ، وسيلحق بهم إنشاء الله الروائيون العرب برغم التصدى اليهودى .

ولد كلود سيمون فى العاشر من أكتوبر سنة ١٩١٣ . بمدينة نانا ناريف بمدغشقر . وكان أبوه أنطوان ضابطا فى المستعمرات وقد نزح إلى باريس ليدرس الأدب فى مدرسة ستاسيلاس ثم درس الرسم والتصوير الفوتوغرافى قبل أن ينصرف إلى الأدب سنة ١٩٤٠

نشر حتى الآن نحو تسعة عشرة رواية نذكر منها

	عام
الغشاش	١٩٤٥

الحبل المشدود	١٩٤٧
قدسية الربيع	١٩٥٤
جاليفر	١٩٥٥
الريح	١٩٥٧
العشب	١٩٥٨
الساعات الهادية	١٩٥٩
طريق فلاندر	١٩٦٠
القصر	١٩٦٢
نساء	١٩٦٦
تاريخ	١٩٦٨
المزارعون	١٩٧٠

إلى أن أصدر « عائلة جورجي » عام ١٩٨١ وقد نال جائزة مدسيس الأدبية التى تمنح فقط للأعمال التجريبية عن روايته « تاريخ » وبعدها أصبح عضوا فى أكاديمية مدسيس فى الفترة من ٦٨ وحتى ١٩٧٠ .

أما أكثر أعماله فهى « طريق فلاندر » التى نشرت عام ١٩٦٠ ، وهى الجزء الثانى من رباعية تضم « العشب ـ طريق فلاندر والقصر وتاريخ » .

ويعتمد البناء فى هذه الرباعية على الشخصيات الواحدة وعلاقاتها الممتدة فى الزمان ، والزمن فى أغلب روايات سيمون بالإضافة إلى ظروف الطبيعة وغرائز الإنسان ورغباته لها أدوار أولى فى تحديد مصائر الشخصيات .

وهو فى العادة يحرص على أن يتخلص من الترتيب الزمنى لأحداث الرواية ، من منطلق قناعته بأن الذاكرة الإنسانية لا تعى الأحداث أبدا بشكل مرتب وإنما حسب الإستدعاء ، ومن ثم يتحدد دوره هو فى براعة الاستدعاء الذى يعرض علينا أحداثا معينة يحقق تجمعها أثرا مفاجئا أحيانا وقاسيا أحيانا أخرى .

ورغم هذا فإن سيمون يقول :

« لا أستطيع أن أشرع فى كتابة رواية إلا بعد أن أقوم بترتيبها طوال عدة أشهر ـ وعندما أحس أنى أمتلك الخطوط الرئيسة تبدو لى الفعالية التعبيرية كافية كى أمضى فى روايتى فهذه هى الأدوات التى أستعين بها وبدونها لا أجسر على السير قدما إلى أن أخترق الحاجز » .

الرواية عند سيمون بانوراما كاملة تتضمن عدداً هائلاً من التفاصيل والألوان والتركيبات اللغوية الثرية تبدو لنا فيه ملامح الشخصيات الداخلية والخارجية فى حاضرها وماضيها والمنتظر لها وتمتزج الأسطورة بالواقع ويقو، الرمز أحيانا فوق الجميع

والجملة عند سيمون طويلة جدا وتشبه طابورا طويلا من الكلمات المتراكمة ، حتى ليثقل أحيانا على النفس والذوق ذلك الكم المتلاصق من الكلمات والتعبيرات ، يضاف إلى كابوسية الجمل إنعدام الفواصل ، وندرة الحوار ، وأنا شخصيا أتصوره نموذجاً جديداً ومعدلاً لهيرمان هيسه

ولعل إميل هنريو لم يتجاوز الحقيقة حين قال تعليقا على رواية الريح « كلود سيمون كاتب فذ قوى وعميق ، واقعى وعنيد ، غريب وشمولى ، ولكن بسبب أسلوبه الغريب والصعب تعذر على إكمال الرواية رغم أنى حاولت وحاولت . . روايته بالنسبة لى غابة كثيفة ، وكما قال جيمس جويس مرة عن أحد الكتاب أقول أن سيمون كاتب خلاق على طريقة « سوف تكتشف موهبتى بعد مائة عام وحينئذ ستوقن بأنك كنت مخدوعا ، والقارىء وحده صاحب الحكم » .

ومن اليسير علينا ملاحظة أن الرواية الجديدة عامة وعند سيمون خاصة قد استفادت كثيرا من فلسفة العبث الوجودية كما تأثرت بكتابات فوكنر وجيمس جويس وأغلب المدارس النقدية والفكرية وتكنيك تيار الوعى فيما يختص باللغة والبناء .

ولا شك أن حصول سيمون ـ أكبر قادة الرواية الجديدة ـ على جائزة نوبل ليس فقط إعترافا بقيمته الأدبية ولكنه تقدير واضح من أكاديمية تقليدية أو كلاسيكية للإتجاه الأدبى الذى أسسه سيمون وينتمى إليه عدد كبير من أبرز الروائيين الفرنسيين ، وبهذا تلاشت كل سحب التشكيك فى قيمة الرواية الجديدة ، بصرف النظر عن الخلاف حول قضية قوامها . . هل الرواية الجديدة مدرسة أو مجرد آداب فردية ؟

أتوقف عند هذه السطور لأترك الكلمة الأخيرة وهى بالقطع ذات نكهة خاصة ودلالة ذات وزن لزميل الرحلة الروائية والمغامرة الفنية الآن روب جرييه الذى قال بعد حصول سيمون على الجائزة :

« عندما لفت اسمه النقاد فى نهاية الخمسينيات كان ذلك بوصفه عضوا فى جماعة ثقافية إرهابية ضعيفة التنظيم ستظل فى تاريخ الأدب تحمل اسم الرواية الجديدة ، لم تكن هذه الجماعة مدرسة على الإطلاق .



تابع فيها كل فرد طريقه الخاص . وقد باعدت هذه الطرق بينهم . لكن رسائل الاعلام تخلط بينهم فى نفس الوقت إنقض النقد الأكاديمى على هذا الفريق وهذا الطعم الجديد القابل لتفسيرات مثيرة للعقل ، وسرعان ما اتجه الهمس الباريسى إلى اعتبار هؤلاء الكتاب المختلفين جماعة متآلفة

ويمكن إدراك الفوارق المميزة بين حدة كلود سيمون الغنائية وتشريح ناتالى ساروت الدقيق لحركات التقدم والتقهقر التى تشكل نسيج العلاقات الإنسانية ، وبين الموضوعية التى نسبوها لى شخصيا فى وصف عالم بارد يبدو فيه الإنسان مستبعدا

لكن تسمية الرواية الجديدة التى أطلقها علينا النقاد ذوو النفوذ واستخدموها ضدنا سهلت فقط اختزالنا إلى قاسم مشترك ، وإذا أتيح لمحرر أدبى أن يشهد نزاعا بين أفراد الجماعة ، فإن ذلك يمكن أن يستخدم لإثارة فريق ضد فريق طبقا للقول الشهير « فرق . . تسد » مما سمح بإنكار الحماس الكبير للتحديد الذى شهدته بلا شك الرواية الفرنسية فى منتصف هذا القرن .

من المؤكد على كل حال أن هذه الصورة النمطية للروائى الجديد التى أشاعها أعداؤنا (الذين لم يموتوا جميعا بل على العكس) إنطبقت بأسوأ ما يمكن على كلود سيمون ، لأننا فى الظاهر كنا فريقا من المنظرين التجريديين الباردين ، والمفصولين عن أجسادنا .

كانت كتاباتنا غير ممتعة ونصوصنا مظلمة ، أو غامضة تماما تبدو ذات حساسية خاصة ومنقطعة الصلة بالحياة ، وكم من مرة أثناء سفر أجد قراء كتبى مندهشين حين التقى بهم لأنهم شاهدوا شخصا يحب الطبيعة والنبيذ الجيد والفتيات الجميلات .

وقد بدأ الجمهور منذ بداية الثمانينات فقط يشعر بنوع من الألفة الحارة فى كتبنا الحديثة مثل « المزارعون » لكلود سيمون و« طفولة » لناتالى ساروت و« العتيق » لمرجريت دورا وروايتى « المرأة العائدة » .

كلود سيمون ليس على الإطلاق هو ذلك الروائى الذى أثار الرعب على مدى ربع قرن ، لكننى اتخذه مثالا على ما أدركه عن الرواية الجديدة ، إنها حساسية قوية وشخصية جدا فى عالم لا يمكن تطويعه لأى شكل معروف من أشكال الرواية ، وهى حساسية لا تمتد فقط إلى المخلوقات البشرية ، بل تمتد أيضا إلى مادة الكلمات والجمل .

إنها اخلاص عنيد يحتم على كل منا أن يتابع عمله الخاص إلى النهاية رغم كل احتجاجات النقد الأكاديمى الذى يسعى يائسا إلى أن يفرض على الأدب الحى النموذج المسكن للإمتثالية .

والرواية الجديدة هى أيضا ثقة فى الجمهور الذى نضطر أحيانا إلى القسوة عليه ، بدلا من أن تقدم له غذاء ماسخا فى علبة ، وإن عواطفنا التى تتجه نحو عالم حقيقى ونحو الإنسان الحى ونحو حرية التعبير هى التى توجتها جائزة نوبل . .

المونودراما

موضة.. أم ظاهرة ثقافية مقلقة؟

د . نهاد صليحة

شاهدنا في الأعوام القليلة الماضية عددا من المونودرامات ، التي قام ببطولتها ممثلون مخضرمون ، مثل : عبد الرحمن أبو زهرة (في نادي النفوس العارية لمحمد الباجس) ، ونعيمة وصفي — رحمها الله — (في **عديلة** — لنهاد جاد) ، وسناء جميل (في **الحصان** — لكرم النجار) ، ثم انتقلت موضة التمثيل الانفرادي إلى شباب الممثلين في مصر والعالم العربي ، فرأينا إبراهيم عبد الرازق في « **الأيدي البيضاء** » ، والفنان المغربي عبد الحق الزروالي في « **رحلة العطش** » ، (التي قدمها على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية) ، ثم أخيرا : أحمد ماهر في مونودراما تونيسية — مصرية من إخراج سمير العصفوري ، عن نص عز الدين المدني ، المسمى **التربيع والتدوير** — وبعد أيام قليلة سنشهد مهرجانا مسرحيا خاصا للمونودراما ، مما يدلل على مدى تزايد حجم الإهتمام بهذا الشكل الفني . كذلك ألمس بحكم عملي في تدريس الدراما إقبالاً شديداً من شباب المؤلفين والمخرجين دارسي الدراما على هذا الشكل بالذات ، إذ أجد معظم النصوص التي يكتبها هؤلاء من فصيلة المونودراما .

ومما لاشك فيه أن أي نشاط مسرحي مخلص نزيه يثير البهجة ويحيي الأمل في النفوس ، لذلك لا أود أن يتصور القارىء أن الغرض هنا هو الهجوم على نشاط أو شكل مسرحي بعينه ، أو صرف الشباب عن الكتابة في قالب درامي معين (والعياذ بالله) . إننا فقط نود أن نقف وقفة قصيرة لنتأمل ظاهرة مسرحية لها دلالات ثقافية مؤلمة — في اعتقادي .

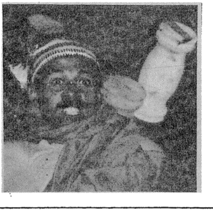
فإذا اتفقنا على أن الأشكال المسرحية هي في حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تنفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية — أي أنها ليست مطلقات فنية توجد في فراغ — نجد لزاما علينا حين نواجه بظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحي بعينه للمبدعين في فترة أن نحاول تلمس دلالاتها التي قد نتفق أو نختلف عليها — خاصة إذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة — أي إذا لم يكن نتاجا طبيعيا للمجتمع .

ومهما يكن الأمر ، وسواء تحمسنا للمونودراما أو اعتبرناها نذير ردة فكرية ، ففي الحوار والجدل — على أية حال — إيقاظ للوعي النقدي بالدلالات الفكرية للظواهر الفنية ، وهو وعي نحتاجه أشد الحاجة في الفترة الراهنة التي أصبح تغييب الوعي فيها — سواء عن طريق الشعارات أو الغيبيات أو الإعلانات أو المسلسلات أو المخدرات — هو الخطر الأول والداهم . ولنحدد أولا ملامح المونودراما من خلال الخلفية الفكرية التي شكلتها في أوربا قبل أن نتساءل عن الدلالات الفكرية للإقبال عليها حديثا في مصر .

ما هي المونودراما ؟

المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح . فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة « المونو » (من الكلمة اليونانية Monos بمعنى « واحد ») عن الدراما .

ورغم أن المونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل إلا إبان الحركة الرومانسية التي بدأت تجتاح أوربا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلا أن بذورها وجدت منذ



بدايات الدراما الأولى ، ونلمحها في المشاهد التي كان البطل فيها في المسرحيات اليونانية القديمة ينفرد بالحديث مدة طويلة بينما ينصت الجمع له في صمت حتى ينتهي . ولكن الكاتب اليوناني كان يحرص على استيعاب الحديث الفردي في إطار جماعي ؛ فكان الكورس دائما حاضرا يستمع ويجيب ويعلق مهما طالت المقاطع المنفردة بحيث احتفظ المسرح اليوناني إلى حد كبير بمعادلة متزنة بين الفرد في فرديته والجماعة والمجتمع ، وأقام جدلا ناميا ؛ أي حوارا دراميا حقيقيا بين القيم الثابتة التي يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذي يمثله البطل .

ولكن في المسرح الروماني ، وخاصة في تراجيديات الكاتب اللاتيني (سينيكا) — الذي قلد التراجيديات اليونانية رغم اختلاف البنية الثقافية اليونانية عن الرومانية ، في المسرح الروماني إنقلب الوضع ولم تعد المقاطع المنفردة تعبر عن فردية البطل وصراعه مع التقاليد الثابتة ، بل أصبحت تعبر عن القيم الموروثة بجميع أنواعها واتخذت — كنتيجة طبيعية — صورة الخطب البلاغية الطويلة التي تعرقل مسار الحدث الدرامي وتعطله .

واستمرت المقاطع المنفردة — أي « السولو » (Solo) أو « المونو » — على هذا الحال في التراجيديات الأوربية في عصر النهضة ، تلك التي تأثرت بحركة إحياء الكلاسيكيات والتزمت بالقواعد الجامدة ، التي استنها نقاد فترة عصر النهضة استنادا إلى التقاليد الكلاسيكية . فتجد أبطال هذه التراجيديات يحتكرون المسرح فترات طويلة ليلقوا على مسامع الجمهور الخطب العصماء التي تحوي المواعظ الأخلاقية التي لا تتصل بمواقف حية من واقع المجتمع أو واقع المسرحية .

وظل عنصر الفعالية البلاغية (بدلا من الفعالية الدرامية) يسيطر على هذه المقاطع المنفردة في التراجيديات الأوربية حتى الحركة الرومانسية — باستثناء فترات ذهبية في المسرح — مثل المسرح الإلزابيثي — وباستثناء بعض مسرحيات لكتاب متميزين على رأسهم شكسبير . لقد استطاع شكسبير بحسه المسرحي الفذ ورفضه للتقاليد الكلاسيكية الجامدة وتفتحه على التيارات الفكرية السائدة في عصره — وأهمها الثورة والفردية — استطاع أن يحيل هذه الخطب البلاغية إلى مونولوجات درامية تفصح عن فردية البطل ، وتلتحم بالهموم الاجتماعية والسياسية والفكرية في آن واحد ، وتدفع بالحدث الدرامي إلى الأمام . ولو رجع القارىء إلى مسرحية هاملت أو لير أو أي من تراجيدياته فسيجد فيها مقاطع تكاد تمثل مونودرامات صغيرة ، ولكن دون أن تحمل عيوب المونودراما .

ولكن باستثناء شكسبير وقلة قليلة من الكتاب ، ونظرا لسيادة التيار الكلاسيكي المحافظ — خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية في إنجلترا وعودة الملكية في عام ١٦٦٠ ، ظلت المقاطع المنفردة في التراجيديات خطبا بلاغية جامدة لا مونولوجات درامية حية تهدف إلى



استبطان الفرد لذاته وإلى ربط الحركة النفسية الفردية بالحركة الاجتماعية الجماعية . فقد حارب التيار الكلاسيكى النزعة الفردية التى أتى بها عصر النهضة إذ رأت المؤسسات الحاكمة فى أوربا ــ آنذاك ــ فى هذه النزعة خطرا على استقرار أنظمتها ، وأصبح الشعار السائد فى الفن والفكر هو وجوب التزام الفرد بالأنظمة والأشكال السائدة ، وخنق نزعة التفرد والثورة والتجديد .

وعندما اجتاح أوروبا بعد ذلك ــ وكرد فعل طبيعى لموجة المحافظة الشديدة ــ التيار الرومانسى الذى نادى بالثورة على التقاليد والأنظمة الموروثة وقدس فردية الفرد ، عادت بذور المونودراما إلى النمو ودبت فيها الحياة . وليس أدل على ارتباط المونودراما كشكل فنى بالفكر الرومانسى الذى يدعو إلى التفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان **بيجماليون** كتبها الفيلسوف الفرنسى الشهير ــ أبو الحركة الرومانسية ــ (جان جاك روسو) عام ١٧٦٠ . وربما كانت هذه المسرحية هى البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبى درامى . وفى الفترة نفسها ــ أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر احتلت المونودراما خشبة المسرح الأوربى لأول مرة وروج لها ــ آنذاك ــ الممثل الألمانى الشهير (يوهان كريستيان براندز) ، الذى وجد فى هذا الشكل الفردى ، الذى يخول للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع ، فرصة لإطلاق مواهبة التمثيلية الفذه . ولا شك أن انفراد الممثل بخشبة المسرح يمثل عنصر جذب أساس فى المونودراما ، لذلك كثيرا ما توصف بأنها Virtuoso Piece ــ أى نص يسمح للممثل باستعراض عضلاته التمثيلية . ولكن بعد هذا الازدهار المؤقت توارت المونودراما عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر ، وكان لذلك أسباب .

إن المد الثورى التحريرى الذى حوته الحركة الرومانسية والذى كان يهدف إلى تغيير المجتمع سرعان ما أصطدم بالنزعة الفردية فيها ، التى جعلت من الفرد محور حركة الكون . فاتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجيا إلى العمل الجماعى ، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد فى ظلال عوالم غيبية رمزية منفصلة عن الواقع ، واستبدلوا بشعار خلاص الجماعة شعار خلاص الفرد . وانعكس هذا الانقسام الفكرى فى المسرح ، فنشأ المسرح الواقعى والرمزى جنبا إلى جنب ، واستمر كل فى طريقة يتعثر حينا ويقوى حينا ، وانسحبت المونودراما بطابعها الفردى المتأصل بعيدا عن عالم المسرح الذى يحكمه مبدأ النشاط الجماعى والجدل بين الفرد والجماعة . ووجدت متنفسا لها فى مجال الشعر فظهرت القصائد المعروفة باسم قصائد المونولوجات الدرامية التى برع فيها الشاعر الإنجليزى روبرت براوننج على وجه الخصوص .

ولكن مع بداية القرن العشرين ، ومع الصحوة الرومانسية التى بلغت أوجها فى المسرح على أيدى التعبيرين فى ألمانيا ، بدأت المونودراما تعود إلى خشبة المسرح فنجد المخرج الروسى (نيكولاى يفرينوف) يدخل هذا الشكل إلى المسرح الروسى بعد أن خلف المخرج التجريبى الشهير (مايرهولد) فى إدارة فرقة الممثلة (فيرا كوميسار جفسكايا) عام ١٩٠٧ ، ثم نجد جان كوكتو يكتب مونودراما بعنوان **الصوت الإنسانى** فى فرنسا عام ١٩٣٠ .

ولكن المد الرومانسى الثانى فى القرن العشرين اصطدم بذات العقبة التى تحطمت على صخرتها أحلام المد الرومانسى الأول ، أى عقبة التوفيق بين الثورة الفردية والثورة الجماعية ، أو بين الخلاص الفردى الذى اكتسى تدريجيا صبغه الحل الدينى والخلاص الجماعى الذى اكتسب تدريجيا صبغة الثورة الاشتراكية .

لقد تأرجح التيار التعبيرى فى المسرح بين النزعتين بصورة واضحة ، وفشل فى الوصول إلى معادلة مرضية ، فانقسمت الحركة الرومانسية على نفسها مرة أخرى ، وتولد من التيار التعبيرى الرومانسى نوعان من المسرح : مسرح يلتحم بالمجتمع ويلتزم بقضاياه ، ويمثله بيسكاتور وبريخت ، ومسرح يسحب الفرد بعيدا عن دائرة المجتمع ويصوره فى إحباطه وقنوطه ووحدته . وبينما ركز النوع الأول على الجماعه وناوأ فردية الفرد تماما ، ركز النوع الثانى على الفرد وحده . وانحازت المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع . ولم يكن غريبا أن يبدى صامويل بيكيت ــ الكاتب العبثى ــ اهتماما كبيرا بالمونودراما كشكل فنى وأن يكتب عددا من المونودرامات على التوالى مثل **شريط كراب الأخير** ، **والجمرات** ، **والأيام السعيدة** ، **وأليس كذلك ياجو ؟** **ومسرح بلا كلمات** (وهى مونودراما صامتة نشرتها القاهرة فى عدد سابق) . لقد وجد بيكيت فى المونودراما أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التى تقوم على عزلة الفرد ، واستحالة التواصل ، واليأس من الحلول الاجتماعية .

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما :

وفى ضوء هذا العرض الموجز لتاريخ المونودراما نستطيع تحديد الملامح الأساسية لهذا الشكل الدرامى .

أما الملمح الأول فهو التركيز على الفرد ؛ فالمسرح فى المونودراما يشغله ممثل واحد ينفرد بخشبة المسرح ليقنع المتفرجين بعبقريته التمثيلية فى غياب أى تحد أو مقارنة . المونودراما إذن ، تقوم فى التمثيل على أساس المنظور الواحد الذى تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع .

ومع انعدام الجدل فى الأداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقيقى فالممثل فى المونودراما قد يقيم جدلا مع نفسه ، ولكنه جدل زائف إذ هو أحادى المنظور .

أما الملمح الثانى فهو العزلة : إن ظهور ممثل واحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الإحساس لدى المتفرج مهما كان موضوع المسرحية ، ومهما استخدم المخرج من مؤثرات صوتية . فالمونودراما بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعى ، وتجعل مسرح الأحداث هو النفس الفردية . وينتج عن هذا الفصل الاجتماعى فصل تاريخى أيضا . فالزمن فى المونودراما هو زمن نفسى لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق الفعل ، فالفعل يتطلب من يقع عليه الفعل فى إطار من التوتر والمقاومة . ولكن هذا العنصر ينتفى من المونودراما . إن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل ــ اللهم إلا إذا كان فعلا انتحاريا . وهذا ملمح آخر من ملامحها .

ويتبع التركيز على انتفاء القدرة على الفعل تركيز على الماضى من ناحية والحلم من ناحية أخرى بحيث تعتمد الحركة الدرامية فى تطورها على الصراع النفسى المركز بين ما كان وما كان يمكن أن يكون ، وبين التوقع والتحقيق .

وغالبا ما تتمتع المونودراما كشكل فنى بالكثافة الشعورية الشديدة النابعة من تركيز الحدث الدرامى فى شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض . وربما كانت هذه الكثافة الشعورية أحد



عوامل الاجتذاب الرئيسية فيها . فهى بالنسبة للمسرحية العادية كالقصة القصيرة بالنسبة للرواية فى عالم الأدب الروائى من ناحية التركيز الشعورى .

ولكن المونودراما كشكل فنى اكتمل فى أحضان النزعة الفردية ، التى وصلت بها الحركة الرومانسية إلى مرحلة التقديس ، تحمل فى طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردى فوق الخلاص الجماعى ، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس فى انغلاقها على نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها .

وحتى عندما تحاول المونودراما أن تطرح نوعا من النقد الاجتماعى الساخر عادة ما تصطدم هذه المحاولة بحدود الشكل المسرحى المونودرامى الذى يصل بالنقد إلى طريق مسدود ــ فهى حدود تعزل الفرد عن محيطه التاريخى وتسجنه فى دائرة الحلم واجترار الأحداث الماضية بدلا من التفاعل الحى عن طريق الفعل الحالى . لذلك لا تطرح المونودراما كشكل فنى إمكانية التغيير الأجتماعى ، وأقصى إنجاز إيجابى ليتحقق من خلالها هو تعرية البطل الفرد (الذى يصبح بحكم الشكل الذى يطرحه وحده على المسرح لمدة ساعة أو أكثر رمزا للإنسانية جمعاء) دون أن تستشرف طريقا لرأب الصدع الذى تعرية .

والمونودراما بطبيعة شكلها تفتقر إلى العنصر النقدى فى تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر . إن الحاح الممثل الواحد والمنظور الواحد على وجدان المتفرج طول فترة العرض يخلق نوعا من التعاطف تنتفى فى إطاره إمكانية النقد ، خاصة وأن المونودراما تتيح للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدراته الفذه بحيث تضيع الرسالة النقدية أو تتموع .

ظاهرة المونودراما فى مصر :

إذا تساءلنا لماذا تجتذب المونودراما بصورة متزايدة عددا كبيرا من الشباب منذ السبعينيات وحتى اليوم قد يقول قائل إن الشباب ينجذب إلى الأشكال الدرامية العالمية التى يجد لها نظائر فى الأشكال الشعبية المصرية وأن الرواى الشعبى الذى يقص قصة وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع آخرين هو نظير عربى لشكل المونودراما الغربى ، ولهذا يجد هذا الشكل هوى فى نفوس شباب المؤلفين والمخرجين . وردا على هذا نقول إن هناك فرقا واضحا وجوهريا بين المونودراما والرواية الشعبية . إن الراوى الشعبى يحتفظ فى عرضه بالبعد الروائى الذى يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفى الذى يطرحه الجزء التشخيصى من عرضه أى الجزء الذى يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفى ــ أى أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائى تعليقا على الجزء التشخيصى .

ولكن فى المونودراما الغربية ينتفى هذا المنظور النقدى الروائى . فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته . وأن يستولى على مشاعره تماما بمهارته الأدائية ، وأن يجعله جزءا من عالمه بحيث يعتنق تماما نظرته إلى الأشياء أما الراوى الشعبى فهو يدخل الشخصية التى يمثلها ثم يخرج منها على التوالى بحيث لا يطغى منظور الشخصية التى يتقمصها على المنظور السردى التعليقى .

وقد يقول قائل إن المونودراما تزدهر الآن لعوامل اقتصادية بحته لا دخل للثقافة فيها . فميزانيات المسارح ضعيفة ومن البديهى أن المسرحية التى يمثلها فرد واحد تتطلب إمكانيات مادية أقل من المسرحية العادية وتمثل عامل توفير اقتصادى . ولكن أليس فى هذا القول قدر من التزييف للواقع ! إن مسرحية الممثل الواحد عادة ما تتطلب لنجاحها نجما عالى الأجر ، وقد تفوق تكاليف مونودراما مثل **الحصان** تكاليف مسرحيتين أو ثلاثة من النوع التجريبى الذى تقدمه مجاميع الشباب فى مسرح الغرفة مثلا الذى يعتنق أسلوب العمل الجماعى ويقدم العرض الناجح تلو العرض الناجح .

وقد يقول آخر إن إقبال بعض الشباب على كتابة المونودراما ينبع من تصور خاطىء بأنها أسهل فى التأليف من المسرحية المتعددة الشخصيات سواء كانت من فصل واحد أو عدة فصول . ورغم أن هذا التفسير يحمل قدرا كبيرا من الوجاهة والإقناع إلا أنه لا يفسر الإقبال المتزايد على المونودراما فى الفترة الأخيرة بالذات . لماذا لم يقبل الشباب على كتابة المونودراما فى الخمسينيات والستينيات مثلا ، وهى الفترة التى اهتمت بصامويل بيكيت ومسرحه الذى يعج بالمونودرامات اهتماما كبيرا ؟ لماذ ظهر هذا الاهتمام بالمونودراما فجأة فى السبعينيات ؟ أمن المستبعد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الإتجاه إلى المونودراما والظروف السياسية والاقتصادية والفكرية على الصعيدين العربى والمصرى التى سادت تلك الفترة ؟

ويطرح سؤال أخير نفسه :

أتكون دلالة الإقبال على المونودراما هى أن الإنسان العربى قد يئس من قدرته فى السيطرة على قدرة ، والالتحام مع هيئاته ومؤسساته فى صراع بناء ، والإمساك بتلابيب التاريخ ، فالتف بفرديته ، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردى بعد أن يئس من الخلاص الجماعى ؟

زوايا

التجميل من الداخل

يهتم إنسان عالمنا المعاصر ــ فيما يخضع له من اهتمامات ــ بمسألة التزين .

وفى حديث أخير مع مبتكر مستحضرات التجميل الأول فى مؤسسة «كريستيان ديور» الباريسية قال :ــ

« . . . بعد عملية تأمل طويلة فى الطبيعة أحبس نفسى فى المعمل أياماً وأياماً من أجل أن أبتكر تشكيلة الماكياج الملائمة التى ستجمل بها المرأة وجهها فى الموسم المقبل . . » .

ابتسمت كثيراً وأنا أقرأ هذا الحديث المثير ! ، وتساءلت بعد أن طويت صفحاته : هل يفعل الإنسان نفس الشىء من أجل جماله الداخلى ؟

هل يتأمل فى الطبيعة طويلاً ثم يحبس نفسه أياماً وأياماً كى يكتشف أفضل الأشكال الملائمة التى تبدو بها روحه أكثر تألقاً ، وأكثر جاذبية ، وأكثر جمالاً ؟

ربما لو فعل الإنسان ذلك لكسب كثيراً جداً ، فلماذا لا يُجرِّب ؟

وهذه التجربة على كل حالٍ ليست جديدةً كل الجِدَّة ، فهى تجربةٌ خاض غمارها الأنبياء والفلاسفة والمتصوفون .

إنها تجربةٌ أكثر عناءً ، ولكنها أكثر صدقاً فى الوقت نفسه . وهى تجربةٌ لا يتغير منتوجها بتغير المواسم والفصول ، ولا يتعدد بتعدد المناسبات والمواقف .

إنها تجربةٌ ذات جوهرٍ واحدٍ ، ومظهرٍ واحدٍ معاً . لذلك فهى أكثر انسجاماً وتناسقاً ودواماً .

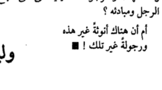
والإنسان فى هذه التجربة لا يستحضر مساحيق التجميل ، ولا يبتكر ألوان الزينة . إنه يكتشفها فقط فى داخله ، ويضع يده عليها كما هى طازجةً بكراً أصيلةً ، ثم يستعملها بأعلى نسبةٍ ممكنةٍ (لا بنسبٍ محسوبةٍ ومتفاوتةٍ) مدى الحياة .

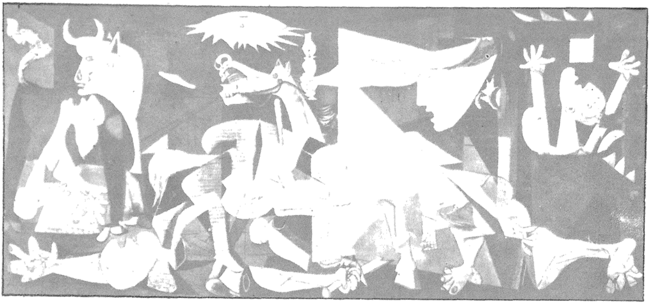
أليس من الأوفر للمال ، والأنفع للروح أن ينهض جمالُ البشر على حقيقةٍ حميمةٍ وواضحة ؟

أليست الأنوثة الحقيقية هى التى تنبع من حنان المرأة ، وعطائها ؟ والرجولة الحقيقية هى التى تنبع من مواقف الرجل ومبادئه ؟

أم أن هناك أنوثةً غير هذه
ورجولةً غير تلك ! ■

وليد منير





محمود الهندى

الفنان بابلو بيكاسو

اللوحة جرنيكا

وهكذا استطاع بيكاسو ـ بفضل عمل فنى لا يجيده سوى ساحر ماهر ـ أن يجمع فى صورة جرنيكا بين العناصر الواقعية المستمدة من فترته الزرقاء (التى تظهر فى الرسوم التخطيطية الأولى على الورق الأزرق) ، وبين أحدث تجاربه فى السريالية والفن الساذج : والواقع أن التكعيبية ، والتصوير المسطح اللا منظور هما السمتان اللتان تضيفان على عمله الفنى وحدته الشاملة .

ولقد عدل بيكاسو عن التباين بين مصير الثور والفرس ، ولذلك نجد أن كل الأشكال فى عمله النهائى تشترك فى وحدة المصير . ومع ذلك فإن الدور الآخر فى الدراما ، الذى خصص فى البداية للفرس لم يختف من الصورة ، بل سرى فى المنظر كله الذى يتجلى أمام أعيننا على الكتافاه .

ذلك أننا إذا حللنا صورة جرنيقا وجدناها مغلقة فى أسفلها ، ضيقةفى جوانبها ، مفتوحة فى أعلاها ، ووجدنا أن كل العناصر فى الصورة تعمل بشكل أو آخر على خلق عدد كبير من الفجوات أو الفتحات المتجهة نحو القمة : قرون الثور وذيله ، وذراعا المرأة الساقطة ، وصهيل الفرس ، والمرأة الحاملة لمصباح الزيت .

والتأثير الذى تحدثه كل هذه العناصر هو إعطاء الصورة مركز ثقل ثانيا يقع خارج نطاق الكتافاة نفسه ، أى فى المكان الذى نعلم أنه منشأ كل ما يحدث ، المكان الذى تختفى فيه عن الأنظار تلك الطائرات المسئولة الصورة الجدارية ، ترتفع شيئا فشيئا فى حين أنها مستطيلة فى شكلها ، ومتوازية سيكولوجيا فى أبعادها المادية التى يغلب عليها اتجاه الصورة إلى أعلى .

وهناك لغز هام يتطلب التفسير ، وهو : كيف تسنى لبيكاسو ، أن يخلق الانسجام . بل الشعور بالوحدة بين كل هذه العناصر المتنافرة ، كالواقعية ، والتكعيبية ، والسريالية ، والمنحنيات ، والملصقات ؟ كيف لم يسفر هذا الخليط من الأساليب الفنية المختلفة عن صورة ممسوخة مشوهة ؟ فى نظرى أن الجواب عن ذلك هو أن عاطفة بيكاسو الملتهبة ، جذوة إلهامه المتقدة ، إستطاعت أن تصهر كل هذه العناصر المتنوعة بل المتنافرة ، كما تصرصر النار فى درجة الحرارة العالية أشد المعادن تنوعا .

ومن المستحيل أن نختم هذا التحليل لصورة جرنيكا دون الإشارة إلى صلتها البارزة بالحياة الحديثة ، مما يجعلها فى نظرى عملاً فنيا رائعا قوى التأثير .

إن الرسم التخطيطى رقم ١٥ الذى عمله بيكاسو فى ٩ مايو ، وكذلك الصور الفوتوغرافية التى التقطها (دورامار) للمرحلتين الأوليين للصورة ، توضح لنا بكل جلاء أن بيكاسو قصد فى الأصل أن يجعل فيها ذراعا مرفوعة ، وكفا مقبوضة ، وكان يقصد بقبضة الكف أن الله لن يغفر لمن ارتكب الجريمة التى تحدثت عنها الصورة . أما الذراع المرفوعة فهى دعاء إلى الله أن ينتقم ممن ارتكبوها . ولكن عندما انتهى بيكاسو من رسم قبضة الكف تخلى عن فكرة الإنتقام ، وبهذا أصبحت الصورة بمثابة صيحة يأس من جانب الذين ذاقوا وبال هذه الغارة الوحشية المدمرة . وأصبح هذا العمل الفنى مرثاة لهذا الحادث .



العمارة الداخلية الديكور فى عصر النهضة الأوربية

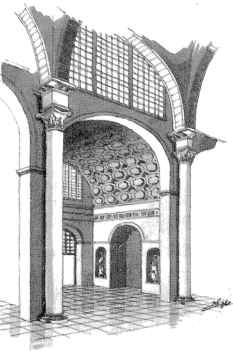
صلاح كامل

إذا كنا ندعو بإصرار إلى دراسة وتحليل وتقنين الطراز العربى الإسلامى ، حتى يمكن لنا التوصل إلى عمارة داخلية لبيوتنا الحديثة ـ نابعة من حضارتنا وتاريخنا وتقاليدنا ـ فإننا أيضا ندعو إلى عدم اهمال دراسة التراث العالمى ، فهو تجارب انسانية يمكن لنا أن نأخذ منه ما يمكن أن يساعدنا فى الوصول إلى ما نبغى الوصول إليه .

ولا شك أن من أهم الحضارات العالمية التى كان لها أكبر الأثر فى تشكيل الحياة الإنسانية لأجيال طويلة ـ هى الحضارة الأوربية ، التى بدأت مع مولد الحضارة اليونانية ـ تلك الحضارة التى مازالت آثارها الثقافية والسياسية والاجتماعية تنعكس على العالم حتى يومنا هذا .

ولما ظهرت المسيحية وانتشرت فى أوربا ، تأكدت سلطة الكنيسة ففرضت قيودها على الفكر الأوربى مما أفرز الطرز ذات الصبغة الروحية وحتى جاء عصر النهضة حين ظهرت موجة من العقلانية الرافضة لتعنت الكنيسة .

وكما يحدث عادة عند كلّ تغير حضارى كان الأدب هو السّباق الى رفض القديم والبحث عن الجديد . فقد قام الأدباء فى بداية عصر النهضة باستكشاف أسلوب الحياة القديمة فى اليونان وفى أوربا . ودرسوا مقوماتها الإنسانية والثقافية والفلسفية . وقاموا بتحليل ذلك وقدموه إلى الناس مزينين لهم إياه ، داعين إلى الإقتداء به ، مما ساعد على تفهم القيم الكلاسيكية وسّهل عملية الإبداع العقلى المتحرر من أى قيود .



● عمارة من العصر الرومانى ●

وقد سار باقى المشتغلين بمختلف أنواع الفنون من نحت وتصوير وعمارة على درب الأدباء . فى الرجوع الى الجذور الفنية الأوربية . ينقبون عنها يدرسونها ويحللونها ويقننونها . وكان من ابرز هؤلاء فى فن العمارة هو المعمارى « فنيولا » الذى قام بدراسة العناصر المعمارية اليونانية والرومانية من أعمدة وأقواس وكرانيش وحلايا . ووضع لها الأسس الهندسية اللازمة للحفاظ على تشكيلاتها المعمارية عند استخدامها فى العمارة الجديدة .

وقد كانت هذه الدراسات الكلاسيكية هى المؤثر الأهم فى تحديد ملامح الفن فى ذلك العصر . ولذلك سمى بعصر الإحياء الأوربى إذ أنه فى حقيقة الأمر كان إحياء للفنون الكلاسيكية اليونانية والرومانية . التى كانت قد أهملت لمدة خمسة عشر قرناً . وإذا كان لنا فى الوطن العربى أن نستفيد من طراز عصر الإحياء الأوربى . ففى اعتقادى أنه أهم ما يمكن أن نستفيد منه هو الأسلوب الذى تم به ظهور هذا الطراز ، حيث تم الرجوع إلى الجذور الحضارية الأوربية . وحتى يكون لنا نهضة فنية معمارية ذاتية معبرة عن الإنسان العربى الحديث . لابدّ لنا ـ فى اعتقادى ـ من البحث عن جذور فنوننا العربية الإسلامية . نحللها ونقننها ونضع لها المقاييس والأبعاد الفنية التى يجب علينا الإلتزام بها حتى يكون لنا فناً عربياً إسلامياً حديثاً .

وفى الحقيقة فإن فنون عصر الإحياء الأوربى لم تكتف بنقل تراثها القديم فحسب . بل أنها استفادت أيضاً بكل ما لا يلغى شخصيتها الذاتية من فنون كانت موجودة ومزدهرة فى أية بقعة من عالم ذلك الوقت . فقد استفادت من الفن العربى الإسلامى الذى كان موجوداً فى الأندلس بزخارفه الهندسية التجريدية . كما استفادت منه عن طريق التبادل التجارى بين البندقية وبين دول شرق البحر الأبيض المتوسط ، فاستخدموا الأقمشة الحريرية الدمشقية ، وأنواع السجاد الشرقى الفاخرة والمشغولات المعدنية والخزفية العربية المتقدمة . أيضا كان للخط العربى ـ والكوفى فنه على وجه الخصوص ـ تأثير واضح على الكتابة الأوربية ذات الحروف اللاتينية .

ليس هذا فحسب بل لقد استفادوا أيضاً من فنون الشرق الأقصى التى تم الاتصال بها ، فعرفوا لأول مرة فى أوربا دهانات « اللاكيه » و « اللاكر » وما تميز به من رسوم ونقوش .

ورغم كل هذا فإن هذه الاستفادة أو الاستعارة ـ لم تؤثر على فنون عصر الإحياء الأوربى بالدرجة التى تبعدها عن أوربيتها .

وهذا ما ندعو إليه فى فنوننا العربية الحديثة ، فإنه يجوز لنا ـ بل يجب علينا أن نستفيد من كلّ الفنون العالمية القديمة والحديثة . لأنها فى الحقيقة تراث إنسانى

ملك لجميع الناس . ولكن يجب أن تظل فنوننا رغم كلّ ذلك فنوناً عربية حديثة .

أما عن العمارة الداخلية فى عصر الإحياء الأوربى . فإننا نلاحظ بصفة عامة أن فن « الديكور » بمفهومه المعاصر ـ كعملية تنسيق وتزيين للمبنى من الداخل . دون ارتباط عضوى بالتشكيل المعمارى ـ كما كان متبعاً فى الطرز السابقة لهذا العصر ـ قد بدأ فى الظهور فى عصر النهضة . فبينما نجد أن العناصر المعمارية كالأعمدة والعقود ، قد تم استخدامها فى الطراز اليونانى والرومانى كعناصر إنشائية معمارية ، لا يمكن للمبنى أن يقوم بدونها . نجد أنه فى عصر الإحياء ، قد استعيرت هذه العناصر لتستخدم داخل المبنى فى كثير من الأحيان كعناصر تزيين زخرفية . . وهذا فى إعتقادى هى أن سلبيات طراز عصر الإحياء . . والتى يجب علينا ألا نقع فيه إذا ما حاولنا إحياء طرازنا العربى الإسلامى فى العمارة الداخلية . . فيجب أن نبتعد عن استخدام ـ عناصر معمارية إنشائية لها مواصفات خاصة فى إقامة البناء العربى الإسلامى ـ كعناصر زخرفية تزيينية داخل عمارتنا الحديثة .

وما أن قارب القرن السادس عشر على نهايته إلا وظهرت فى أوربا حركة « الباروك » الفنية التى شملت جميع أنواع الفنون من موسيقى وأدب وفنون تشكيلية عمارة .

وقد اتسمت هذه الحركة بالمبالغات وكثرة الزخرف ، والشجاعة فى طرق مواضيع لم تكن تطرق من قبل ـ ولكنها فى حقيقتها امتداد طبيعى لفنون عصر الإحياء الأوربى . وقد بدأت تتأكد ملامح هذه الحركة فى ايطاليا وسرعان ما إنتشرت فى باقى انحاء أوربا ، خصوصاً فى فرنسا ، حيث ساعدت ظروفها الإقتصادية المتميزة على تكريس هذه الحركة التى بلغت ذروتها فى عصر الملك لويس الرابع عشر «١٦٣٨ - ١٧١٥» .

وقد حكم الملك لويس الرابع عشر فرنسا فترة سبعين عاماً تميزت بالقوة العسكرية والمالية ، فسمى لذلك « الملك الشمس » تعبيراً عن عظمتة وعظمة فرنسا . وقد فكر الملك فى الإستفادة من استراحة للصيد كان يملكها والده . فكلف فى البداية المعمارى « لويس لوڤو » ـ LOUIS-LE-VAU بإضافة بعض الأجنحة إلى الاستراحة القائمة . ولكن سرعان ما أوجد « كولبير » COLBERT وزير الخزانة المال اللازم لإنجاز عمل ضخم فأوكل إلى « شارل لوبرون » CHARLES LE BRUN ـ الفنان المصور والمصمم الداخلى مهمة زخرفة البناء . فجمع هذا بدوره مجموعة من الفنانين والمصممين الممتازين قاموا بزخرفة البناء على أحسن وأعظم ما عرف حتى ذلك الوقت .

ثم جاء دور المعمارى « مانسارت » MANSART الذى أضاف إلى القصر أهم وأشهر صالاته وهى الصالة المعروفة بصالة المرايا نسبة إلى السبع عشرة مرآة الموجودة على أحد الجدران والتى يقابل كل منها على الجدار المقابل شباك يطل على الحديقة .

ومن أهم الفنانين التطبيقيين الذين اشتركوا فى هذا العمل الضخم « اندريه شارل بول ANDRE CHARLES BOULLE ـ وهو من أعظم مصممى الأثاث الذين عرفوا فى التاريخ حتى إنه توجد فى فرنسا حتى الآن مدرسة تحمل اسمه لتعليم فنون الأثاث . وقد عينه الملك مسؤولاً عن صناعة الأثاث عام ١٦٧٢ فأبدع فى تصحيح وتنفيذ الأثاث اللازم لهذا العصر .

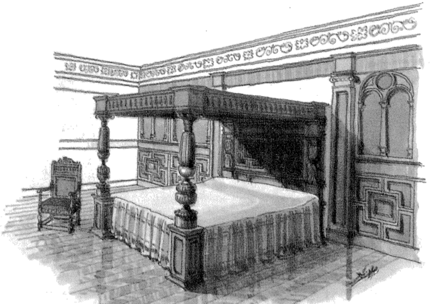
وقد استطاع هؤلاء الفنانون بعبقريتهم ، وبتشجيع من الملك الشمس أن يقدموا إلى فرنسا قصراً رائعاً لم تشاهد أوربا مثيلاً له هو قصر « ڤرساى » الذى أصبح بحق رمزاً لعظمة فرنسا فى ذلك الوقت . كما أصبح النموذج الواضح لطراز لويس الرابع عشر الذى يمثل بدوره قمة حركة الباروك فى فن العمارة الداخلية .

وقد عكست القوة العسكرية لفرنسا طابعاً خاصاً على العمارة الداخلية ، تميز بقوة الخطوط واستقامتها ، كما عكست القدرة المالية مظهر البذخ والفخامة . وقد تطلب اتساع الصالات الموجودة بالقصور ، استخدام الأثاث الضخم الحجم وغالباً ما كان يطلى بالذهب .

ولعل المرء يتساءل بعد هذا عن امكانية الإستفادة من هذه الطرز فى بيوتنا الحديثة . ويجرنا هذا التساؤل إلى طرح حقيقة القيمة الفنية لهذا الطرز . هذه الحقيقة التى تكمن فى احساسنا وتقديرنا واحترامنا للجمهور البشرى الذى بذل فى اخراجها إلى خير الوجود على هذه الصورة .

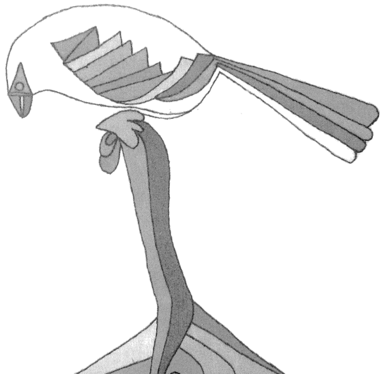
ونحن الآن نجد أن الكثير من المصانع الآلية . قد اخرجت لنا عناصر فنية مختلفة من هذه الطرز بأسلوب التنفيذ الآلى ـ المؤدى إلى الإنتاج الكمى MASS PRODUCTION . ولا شك أن هذه العناصر المنتجة آلياً قد خلت من الحس الإنسانى . وتفتقد إلى أى قيمة فنية . التى نحبها ونحترمها فى العمل اليدوى . ولذلك فإنها فى الحقيقة تفتقد القيمة الفنية التى تجذبنا فى العمل اليدوى وما يحتوى عليه من لمسة إنسانية .

هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشكال والعناصر وعلى الأخص التى تنتمى إلى عصر الباروك أو لويس الرابع عشر . . ذات أحجام كبيرة كما أسلفنا فهى بالتالى لا تصلح أساساً للاستعمال فى الغرف الصغيرة والتى أصبحت من علامات البناء الحديث . كما وأن هذه الطرز بصفة عامة رغم تقديرنا وانبهارنا بها . . إلا أنها لا يمكن أن تشكل جزءاً أساسياً فى حياتنا . . نظراً لكونها قد نبعت كما اسلفنا من ظروف اجتماعية وفلسفية بعيدة كلّ البعد عن ظروفنا نحن فى الوطن العربى O



● ركن للنوم من عصر الاحياء الأوربى ●

سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندى

سيرة الشيخ نور الدين

الحلقة الثانية عشر

استمع صليب للشيخ بصمت المترقب للنتيجة وقفت فى أذنه كلمة الشيخ « إذا ما وافقشى » وسرح ذهنه فى تريزا شعر بألم شديد من فكرة فقدها . لم يطل فى سرحانه حتى طرق الباب طرقا عنيفا . . . استعاذ الشيخ بالله من الشيطان الرجيم .

ـ ياساتر . . . يارب

ـ قام محمود ليفتح الباب . . . نظر الشيخ فإذا به أمام ريًا يغطيها السواد وهى تصرخ والدموع تتساقط من عينيها

ـ الحقنا ياسيدنا الشيخ . . . الحقنا . . . الخراب حيحل بينا قام صليب وخرج معه محمود ليوصله إلى بيته .

***

جلست ريا تحكى للشيخ والدموع فى عينيها قصة ابنتها الصغيرة عزيزة وكيف أن والدها وأخوتها قرروا قتلها مع الفجر ، فقد حملت الفتاة وتبين الأب ذلك . وهو الآن يحاول أن يعرف الفاعل ، وفى نيته ونية إخوتها أن يقتلوها فى الفجر .

اهتز الشيخ وأخذ يستعيذ بالله ويدعوه الستر على الولايا والمسلمين والناس أجمعين .

ـ والبنت قالت اسم الراجل

ـ لأ . . . وأنا خايفة ينتى تموت وجوزى وولادى يروحوا السجن .

ـ وانت عارفة الشخص .

ـ عارفاه يونس ود مصيلحى صاحب المطعم .

كانت عزيزة أصغر من يونس بسنتين . مطعم والده بجوار بيتها . لم تكن تخفى عنه تكونت بينهما علاقة ، لم يكن أحد يعلم أن تصل الى هذا الحد . لم يتصور أحد أن يقوم يونس بهذا الفعل حتى أهلها ، فهو مثل ابنهم ولكن الفعل حدث فللشيطان مليون عين ، ومليون مدخل يدخل به على البشر .

أخذ الشيخ فى لبس قفطانه وهو يقول لريا .

ـ روحى انت يا ريا واقعدى ساكته لحد ماجى .

ـ روح يا شيخ نور الدين الله يحفظك ويحفظ ولادك وبناتك ويزيدك من نعيمه دنيا وآخرة مين غيرك تأمنه فى الدنيا دى . . روح إلهى يزيدك من نوره .

خرجت ريا وخرج الشيخ وراءها ، فوجد محمود مع صليب يقفان بجوار عامود النور فى أول الشارع . نادى الشيخ ابنه :

ـ محمود روح بسرعة هات لى عربية .

اقترب محمود من والده وقال وهو فى خشية عليه .

ـ الدنيا ليل يا با . . ممكن تنتظر للصبح

ـ صبح ايه يا بنى . . روح هات عربية وانت ساكت .

عاد محمود سريعا بالعربة ركبها الشيخ وهو يقول للعربجى بيت مصيلحى ـ أوقف الشيخ العربجى بعيدا عن منزل مصيلحى . وسار بقدميه داخل الحارة الضيقة . رائحة روث البهائم المختلط بغائط البشر تزكم الأنوف . ولكن أنف الشيخ قررت ألا تشم شيئا . كان أهالى الحارة قد فرشوا للنوم فى طرقاتها . ارتفع صوت الشيخ يا مصيلحى . . يا مصيلحى . ردت زوجته وهى لا تستطيع أن تتبين القادم ولا يساعدها عشى عينيها الدائم ولا الظلام على الرؤية .

ـ مين

ـ نور الدين

ـ نور الدين مين

ـ الشيخ نور الدين . . نادى مصيلحى . .

دخلت المرأة حاصلها المبنى بالطين .

خرج مصيلحى . وهو يزعق ـ مين .

بعد أن تف ونف خرج متثاقلا فوجد نفسه أمام الشيخ.

ـ مين الشيخ نور الدين . . زارتنا البركة اتفضل .

ـ لا هات ابنك يونس وتعال معاى عاوزك فى البيت . . أنا مستنيك فى العربية بره .

لم يتكلم الشيخ بكلمة واحدة الى مصيلحى وابنه فى العربة وهو يستغرب من زيارته له ويحاول أن يخمن سبب استدعاء الشيخ لهما . فخرجت كلماته معبرة عن قلقه .

ـ الحكاية . . لازم كبيرة يا سيدنا الشيخ .

لم يرد عليه الشيخ وعندما وصل الى منزله طلب من العربجى أن يرحل ودخل المنزل مع مصيلحى الذى كان يصرخ دون أن يخرج عن حد الأدب .

ـ ايه فيه يا شيخ نور الدين .

ـ فيه جريمة منوفى حيقتل بنته الفجر .

ـ يقتلها ليه . . واحنا مالنا .

نظر الشيخ الى ابن مصيلحى الصامت . . وقص الشيخ عليه القصة التى روتها المرأة له ، فعاد الى صراخه .

ـ ده مش ممكن . . مش ممكن ابنى يعمل كده .

ظن مصيلحى أن أمرأة منوفى تريد أن ترغم ابنه على الزواج من ابنتها وأنهم يزجون بالشيخ فى الموضوع حتى يزعمه على ذلك ، وهو لا يوافق على أن يزوج ابنه من ابنة منوفى فهو يراه نصابا ويرى زوجته ريا نصابة ؟. تدخل على الحريم فى البيوت لتبيع لهم الملابس المستوردة وتسرق ما شاء لها أن تسرق ، ومنوفى يخرج ليبيع المأكولات فى القطارات وعينه على شنط المسافرين وصبيانه يسرقونها ويقفزون من القطار وهو فى أقصى سرعته .

ـ ده مش ممكن يا شيخ نور الدين . . دول ناس بطالين وأنا لا يمكن أزوج ابنى لبنتهم . . يرحوا يدوروا على حد غيرنا .

نظر الشيخ إليه فى صرامة .

ـ مصيلحى هدى . . البت حتتقتل وانت عارف لو حصل ده أنا حعمل فيك إيه . وبدل متقول عليهم ناس بطالين . . اسأل ابنك نظر نور الدين ليونس وصرخ فيه : يا ولد . . ده صحيح .

أخذ الولد يجهش فى البكاء فهو لم يكن يتصور أن يصل الأمر بأن تقتل عزيزة الجميلة لقد أحبها . . طلب من والده أن يزوجها له فرفض بحجة أن أهلها حلب أصلهم سراق حمير . . نهر ابنه ، وهدده بالطرد من البيت ولكن الحب غلب عليه فلم يستطع أن يمتنع عن لقائها .

دخل عليها ذات يوم . . فوجدها وحيدة ، فار جسده وجسدها . اغتنم الشيطان الفرصة . اقتحم الصدور والأجساد

استمرأ الولد هذا الحس الجسدى . عزيزة جميلة وطرية وناعمة . . لم يتوقف حملت عزيزة وعرف الولد ، فكلم والده فى أمر زواجها . . نهره الأب بقسوة فهو

يرفض أن يزوج ابنه من ابنة الحلبي . . أخذت الولد الأفكار . . ضاق بنفسه إنه لا يستطيع أن يتزوجها بمفرده فهو لا يعمل عملا مستقلا عن والده . كلمته البنت في الزواج والهرب من البلد . . وهو لا يدرى كيف ؟ فليس معه نقود فكر أن يسرق والده ولكنه لا يجد فرصة لذلك . صرخ مصيلحى ـ ياواد اتكلم .

رفع الولد صوته من بين نحيبه ـ ايوه

أمسك مصيلحى بيونس حمله بين يديه رفعه ورماه على الأرض وأخذ يضربه بقسوة

ـ فضحتنا يا بن الكلب . . يا واطى . . يا دون . . يا مخول يـ وسخ . طلب الشيخ من مصيلحى أن يرفع يده عن ابنه . أمسكه من ذراعه . أحس مصيلحى بالألم لم يكن يعرف أن هذا الشيخ يحوى هذه القوة . جلس على الكنبة . . وقال بصوت هادىء مهزوم .

ـ اعمل اللى ترضاه يا با الشيخ . . نظر الى ابنه يا واد دى عملة تعملها . . انت اللى عاوز القتل .

غاب بعد ذلك فى الصمت . . إنه يعرف الأصول . . لم يكن يريد لابنه أن يتزوج من بنت الحلبية . . ولكنه هزم قطع عليه تفكيره صوت الشيخ ينادى ابنه .

ـ محمود . . تعال . .

أراد الشيخ أن يحضر محمود ليبقى معهما حتى يمتنع الأب عن ضرب ابنه ، ثم توجه الشيخ الى بيت منوفى وحين خرج من الشارع ووصل الى ميدان الحوض ، كان الميدان خاليا ، وفجأة ظهرت عربة وقفت بجوار الشيخ . كانت تحمل أحد المرشحين ومعه جماعة من أنصاره قادمين من الريف فيوم الانتخابات بعد غد . . والمرشحون لا ينامون هذه الأيام . . قبل المرشح يد الشيخ .

ـ ادعىلنا يا با الشيخ . . الواحد عاوز يخدم البلد . ما هو زى ما انت عارف البلد الأيام دى مفهاش حد يخدمها .

لم يسأل المرشح نفسه أين سيذهب الشيخ ؟ ولم يعطه الشيخ اهتماما كبيرا لقد كان متعجلا الوصول إلى بيت منوفى .

الليل طويل على منوفى . . فهو لم ينم . . يعرف أنه سيقتل ابنته فى الصباح ستحمل جرتها لتملأ بها من ماء النهر وسيلقى بها هناك . . إنه يريد أن يعرف منها المجرم الذى لوث شرفه . .

الشرف هو الشيء الوحيد الذى يحرص عليه منوفى . . والشرف عنده ليس الا العرض . . لقد سرق . . ونهب هذه شطاره . . ولكنه لم يدنس عرضا لأحد . . ضاقت نفسه . صرخ . .

ـ يا رب ليه ده . . ؟

سمع صوت الشيخ نور الدين هب واقفا . لا يعرف لماذا يحضر الشيخ فى هذا الوقت من الليل ؟ هل عرف بالفضيحة قال لنفسه « فضيحتك بجلاجل يا منوفى » .

ـ اتفضل يا شيخ نور الدين .

لم يكن يتصور أن يدخل الشيخ حاصله . ولكنه دخل وأخذ يلف نظراته فى الحاصل سأل الشيخ :ـ فين عزيزة ؟

كانت عزيزة فى حجرة صغيرة فى الحاصل قد أحكم أبوها وأخوتها قيدها .

رد منوفى ـ نايمه .

ـ فك البنت يا منوفى .

ـ يا شيخ نور الدين . .

ـ فك البنت يا منوفى . . البنت متتعذبش يوم فرحها .

ـ بتقول إيه يا شيخنا ؟

ـ بقول فك البنت ولبسها وتعالى معايا . .

أنا حكتب كتابها النهاردة . . دلوقت .

ـ مش اعرف على مين .

ـ يونس ود مصيلحى

« عملها الكلب » حدث منوفى نفسه بذلك . وضع رأسهم فى الوحل وأرغمهم ابن مصيلحى على أن يزوجوه البنت إنه يستحق القتل لا الزواج من ابنته .

كلاهما يستحقه . . لم يتركه الشيخ لأفكاره .

ـ عجّل . . الفجر قرب . . اليوم ده طويل . . وأنا عاوز أنام شوية .

ـ متخيلها الصبح يا شيخنا .

ـ صبح فى عينك قليل أدب . . انت متصور ان قتل البنت أو الواد مصيلحى عارك . . دى فيها شنق يا منوفى . . ومفيش حاجة تريحك غير زواجهم . . دول عيال . . يللا بينا . .

رفعت الأم صوتها بالدعاء للشيخ .

ـ ربنا يستر عليك وعلى ولاياك . . يا ربيع الغلابة .

لا يدرى منوفى كيف عرف الشيخ حكاية ابنته ولكن الشيخ لا تخفى عليه خافية . انه يعرف كل شيء فى المدينة .

وضع منوفى طاقيته الأسيوطى على رأسه وحمل شومة بيده ومشى مع الشيخ فى صمت تتبعهما ريا وابنتها عزيزة .

دخل الشيخ الحجرة وتبعه منوفى الذى سلم على مصيلحى سلاما فاترا دون أن يمد اليه والى ابنه يد اثم جلس على الكنبة المواجهة لمنوفى بينما جلس الشيخ على كرسى أمام مكتبه وأخرج دفتر العقود . فى هذه اللحظة دخلت ريا وعزيزة وجلستا فى الصالة .

رفع الشيخ صوته

ـ يا عزيزة تعالى . .

دخلت الفتاة الحجرة . وقبل أن ينظر اليها محمود بهت فقد رأى وجه والده يتغير تماما وهو يرفع عينيه الى وجهها . عيونه تتسع فوق اتساعها تتمركز فى وجه الفتاة مشدودة اليها شدا . . ارتعشت عيونه . . محمود يرى ارتعاشة يده . . جسده كله يرتعش . .

وقف الشيخ كمن يريد أن يستقبل قادما عزيزا افترق عنه منذ مدة . .

ـ مين . . عطيات

ردت الفتاة :

ـ أنا عزيزة يا سيدنا الشيخ .

جلس الشيخ على كرسيه وقد أدار وجهه ، وظهر أنه يحاول بجهد أن يعود الى توازنه . فتح الدفتر وقال دون أن يرفع وجهه إلى عينيها .

ـ أهلا عزيزة .

تمتم بصوت مسموع أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .

ثم رفع نظره الى ابنه محمود الذى كانت عيناه تتفرسان فيه . .

ـ يا محمود نادى صديق . . علشان يشهد العقد

ثم وجه كلامه إلى منوفى ومصيلحى

ـ وانت يا منوفى حتكون وكيل بنتك وانت يامصيلحى وكيل ابنك ومحمود وصديق حيكونوا شهود العقد . .

وانت يا بنتى أول ما بيجى صديق تقولى وكلت عنى والدى منوفى فى عقد زواجى . وانت يا يونس حتقول وكلت عنى والدى مصيلحى فى عقد زواجى . . مفهوم . .

رد يونس وعزيزة معا .

ـ مفهوم يا سيدنا الشيخ

خرج محمود لينادى صديق . . وهو يعلم أنه سيوقظه فليس فى الشارع أحد مستيقظ سوى محمود وأبيه . . حاول أن ينادى صديق ولكن الكلمة لم تخرج من فمه فإن عقله مع الشيخ نور الدين . . ما الذى حدث له . . وأى ألم يخفيه . . عطيات . . عزيزة . . هل هى زلة لسان ؟ لا يمكن عطيات عزيزة شخص واحد . . لا . . وجه الشيخ صوته والطريقة التى ارتعش بها جسده كله . . لا تجعل من عطيات غير شخص آخر ليس زلة لسان انها شىء عميق قوى دفين سكن

داخل الشيخ . . هل هى ظنون منه ؟ هل يمكن أن يكون لهذا الرجل العملاق . . ؟ لم يكمل بقية السؤال . . طرده من ذهنه . . امرأة . . حب . . أوقف تفكيره . . نادى صديق وعاد به الى المنزل . .

دخل صديق الحجرة . . لم يدخل معه توقف فى الصالة لينظر إلى عزيزة فإنه لم يكن قد وجه إليها نظره لقد شغله الشيخ عنها .

التقت نظراته بضفائرها خرجت من طرحتها لتنزل على الكنبة التى تجلس عليها وعندما وقع بصره على وجهها تسمر . . حبس صيحة كادت تخرج منه . كتمها على الرغم منه . حمد الله أن لم يخرج صوته ليسمعه والده . . يا الله لكم هى جميلة عزيزة عيونها الواسعة ذات الرموش الطويلة وكأنها رسم عليها حاجب رقيق ليس فيه شعرة زائدة وقد تحرك مع العين . . انه يعلم أن هذه الفتاة ضربت ضربا مبرحا هذا المساء ، ومع هذا فلا يبدو من عينها غير الكحل الربانى أنفها الدقيق يشكل مع شفتيها الوردتين تناسقا منحته الطبيعة لهذا الوجه غمازة صغيرة فى ذقنها . تجعل هذا الوجه فريدا فى جماله من بين جميع الوجوه التى رآها طيلة حياته . . تحركت عيناه لتنظر بقية جسدها . .

سمع صوت والده :

ـ محمود . . تعال

دخل محمود فنادى الشيخ عزيزة طلب إليها أن ترفع صوتها لتوكل والدها فى عقد زواجها . . صوتها يخرج من الصالة دافئا يهزه . . الشيخ نور الدين يجرى شعيرة الزواج . . محمود لا يسمع منها كلمة . . يفكر فى عزيزة . . كان هذا الجمال سيقتل اليوم . . مصيلحى يرفض زواج عزيزة من ابنه . . يا الله أى تناقض فى هذا العالم إنهم يقتلون الجمال . . يعبثون به . . أولاً يفهمونه .

وقف فجأة وخرج لينظر الى عزيزة تذكر أغنية شائعة فى المدينة عن عزيزة ويونس تحدث فيها عزيزة يونس عن جمالها ترى هل تصف الأغنية عزيزة بنت منوفى ولكن الأغنية أقدم من ميلادها وميلاده . . ترى هل كانت الأغنية تمثل حلما بجمال قديم . . وهو الآن يراه ماثلا أمامه . . خجل من نفسه ووقفته فعاد إلى الحجرة ليجد والده قد انتهى من كتابة العقد وأخذ يوجه كلامه لمنوفى .

ـ بنتك يا منوفى جهزها . . بكرة الحنة وبعده الدخلة . . وانت يا مصيلحى بكرة تدور لولدك على حاصل وتأسسه وتعمل للولد عربية يبيع فيها فول وطعمية ، ثم وجه الشيخ نظره الى يونس .

ـ مبروك يا يونس . ابق افرش فى حتة الحوض . . دى حتة كويسة . . وراعى مراتك واذا نقصك شىء تعلى .

توقف الشيخ لحظة . ظهر واضحا أنه يفكر . عاد السلام الى وجهه . ابتسم ثم مد يده الى دولاب مكتبه فتحه ، وأخرج حافظة قديمة لم يرها محمود من قبل . قلب الشيخ فى جيوب الحافظة ، ثم رفع صوته بحنان .

ـ عزيزة . . يا عزيزة . . تعالى .

أيوه يا با الشيخ

نظر اليها الشيخ وابتسامة تضىء وجهه وقد أخرج جنيها ذهبيا من الحافظة . نظر محمود الى أبيه إنه لم ير هذه الحافظة قط من قبل ، ولا يعرف أن والده يملك نقودا ذهبية ولم يسمع بذلك من والدته أو أى واحد من أخوته . يقدم الشيخ الجنيه الذهب الى عزيزة وعيون الموجودين جميعا تنظر إليه .

ـ خدى يا عزيزة الجنيه ده نقطة زواجك .

ـ ده كتير يابا الشيخ . انت عملت كتير ليه انهارده ربنا ميحرمنا منك .

أمسكت عزيزة بيد الشيخ وأخذت تنهال عليها تقبيلا . سحب الشيخ يده .

ـ استغفر الله يا عزيزة . . استغفر الله .

كانت الدموع تتساقط من عينيها وهى ترى هذا الرجل الكبير الذى تحلف المدينة بحياته يقف بجوارها ويمنحها كل هذا العطف .

ـ هدى يا عزيزة . انت حتروحى دلوقت وحتخلى بالك من يونس . . متسيبهوش ابدا . . روحى يا بنتى . . الله يكرمك ويحفظك ويحفظ زريتك . روحى يا بنتى مع السلامة .

لم يتوقع الدموع من عينيها حين قام مصيلحى ويونس ومنوفى يستعدون للخروج .

طلب الشيخ من منوفى أن يبقى وقال لمحمود :

ـ روح نام لك شوية .

خرج مصيلحى وابنه ومعهما ريا وابنتها عزيزة . ولم يذهب محمود الى الحوش لينام فى الطل وانما خرج معهما ليوصلهما الى آخر الشارع لم يتمكن من رؤية عزيزة فهى تسير خلفهم . وحين وصل الى آخر الشارع أحس محمود أن عليه أن يعود ، فقد خجل من نفسه . سلم عليهم وأخذ يتابع عزيزة وهى تسير وتبتعد عن ناظريه لتختفى فى الظلام .

عاد محمود الى منزله . سمع صوت والده يستتيب منوفى . دخل الحوش . وجد والدته نائمة ، استيقظت على صوت خطواته . لو لم تستيقظ لأيقظها فهو يريد أن يتكلم معها عن عطيات . . عن عزيزة . . عن الجنيه الذهب وجد أمه لا تعرف شيئا ، لا عن عزيزة ولا عن عطيات ولا عن الجنيه الذهب .

سمع صوت الباب يفتح ثم يقفل . انه منوفى خارج ولابد أن الشيخ سينام بعد هذا اليوم الطويل .

لم ينم الشيخ بعد خروج منوفى فقد استلقى على الكنبه ، ثم رفع رأسه وأخذ يتمتم

ـ يارب لماذا تفتننى وتفتن ابنى . . .

ـ يارب أتجربنى ؟ حمدا لك وشكراً لحسن ظنك بى . . . ولكنى يا إلهى لا أحتمل تجربة أخرى . . . أكمل طريقى بالخير حتى ألقاك . . . ولا تفتنى يا إلهى عن حبك . . .

هذا صعب . . .

توقف شدته الذكرى . . . عقله يعدو بعيداً إلى سنوات طويلة ، لا يريده أن يعود . . . تمتم . . . استغفر الله . . . استغفر الله ، ثم قام ليصلى لله .

استغرق فى صلاته زمنا ، ثم سلم وعاد إلى الكنبة فاسترخى محاولا أن ينام قليلا قبل أن يستيقظ لصلاة الفجر ، ولكن الصور القديمة استعادت قوتها ، فتحركت فى ذاكرته حية لم يضع منها الزمن شيئا .

أنه يتذكر عندما رآها لأول مرة . كان ذلك فى خامنه الخامس فى القاهرة لقد انتقل إلى بيت جديد فى حى الحسين . ذهب أول الشهر إلى منزل الحاج عبد الرحيم العطار صاحب البيت فى حى بركة الفيل ليدفع له الإيجار ، طرق بابه فتحت له الباب فتاة وعندما ما وقع بصره عليها تسمرت عيناه هى ، هى ، بلحمها ودمها صاحبة الصورة التى كانت تصلى معه فى البربة وهى تحمل طفلها الوليد بين ذراعيها . . لقد رآها هناك أكثر من مرة . يعرفها معرفة وثيقة . . . تمتم « يا سبحان الله . . . هى . . . هى . . . عيونها الواسعة المكحلة بالكحل الربانى ذات الرموش الطويلة عليها حاجب دقيق ليس فيه شعرة زائدة وقد تحرك مع العين . أنفها الدقيق يشكل مع شفتيها الورديتين تناسقا منحته الطبيعة لهذا الوجه ، وغمازة فى ذقنها تجعله فريداً فى جماله . تقف فى جلال ملكى . جسدها يحمل الأنوثة التى رعتها يد مقدسة . يا الله . . . ألقى بنظره إلى الأرض فقد بادلته الفتاة النظرة المندهشة المتطلعة إلى وجه مألوف عاش معها دائماً وتريد أن تسحبه من ذهنها لتتأكد من حقيقة وجوده . لم يعرف أن عينيه قد استطاعتا أن تتحكم فى قلب الفتاة .

سأل نور الدين عن الحاج عبد الرحيم العطار فردت عطيات بصوت حنون .

ـ أنا عطيات بنته .

ـ إذا سمحت أديله الفلوس ديه .

سلمها الايجار دون أن يرفع عينيه إلى وجهها وحين خرج من المنزل أطلق ساقيه للريح حتى وصل إلى منزله وقد ابتل عرقا . ارتمى على فراشه صارخاً : « يارب » .

لم يكن يعرف الحقيقة . . لقد غابت عنه عطيات . . . صاحبته فى الصلاة فى البربة . .

البقية العدد القادم

حتى لا ننسى

توفيق حنا

فى هذا العام (١٩٨٥) يكون قد مر أربعون عاما على إلقاء القنبلة الذرية ومولد العصر الذرى .. وفى هذا العام ــ أيضا ــ ذكرى مرور عشر سنوات على هزيمة أمريكا فى فيتنام وانتهاء هذه الحرب غير المقدسة التى خسرت فيها أمريكا الآلاف من الجنود والبلايين من الدولارات ..

وفى هذا العام احتفلت الأمم المتحدة والعالم أجمع لمرور أربعين عاما على إنشائها ..

وفى العام القادم يكون قد مر مائة عام على إقامة تمثال الحرية الذى أصيب أخيرا بالتصدع . وتحاول الحكومة والأهالى ترميمه وإصلاحه .. هذا التمثال الذى نحته المثال الفرنسى فرد ريك أو جست بارتولدى .. وبهذه المناسبة قدم المخرج كين بورنز فيلما تسجيليا عن هذا التمثال ..

ولكن أهم وأخطر هذه الاحتفالات التذكارية ــ من وجهة نظرى ــ هو الاحتفال بمولد العصر الذرى وإلقاء القنبلة على هيروشيما فى صباح يوم من أيام صيف ١٩٤٥ هو ٦ أغسطس .. وفى يوم ٩ أغسطس ألقيت قنبلة على نجازاكى ..

ولقد شاهدت كل التحقيقات التى قدمها التليفزيون الأمريكى .. ومظاهرات الشباب ضد الحرب وهم يحملون اللافتات مكتوب عليها « لن ننسى » .. وتابعت فى الصحف والمجلات الأمريكية وبخاصة مجلتى التايم والنيوزويك والجرائد المحلية كل ما كتب عن هذه القنبلة الذرية .. ولكن بعيدا عن هذه التحقيقات والتظاهرات والاحتفالات أريد أن نقوم بجولة فى مدينة هيروشيما الآن . ولقد استفدت كثيرا بهذا الكتاب الذى ألفته الكاتبة بيتى جان ليفتون وقام الفنان اليابانى آيكو هوسوى بعمل لوحاته .. وكأن هذه اللوحات صور من جرنيكا يابانية ــ واقعية ــ وزعت على صفحات هذا الكتاب « العودة إلى هيروشيما » .

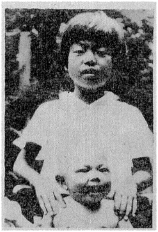
وأهدت المؤلفة كتابها إلى أتشيرو وتوكى اللذين كرستا حياتها لأطفال هيروشيما .. كما أهدته إلى أطفال العالم .

***

تقع هيروشيما فى غرب اليابان ويخترقها نهر أوتا بفروعه السبعة .. وتحوطها الجبال قليلة الإرتفاع ..

كانت هيروشيما مقر حصن من حصون الأباطرة يستقر فيه جنود الإمبراطور .

ولقد أعيدت هيروشيما إلى الحياة وأصبحت مدينة جديدة بنيت على الطراز المعمارى الغربى .. وعدد سكانها مليون نسمة أغلبهم من الغرباء الذين يقومون بكل ألوان النشاط الاقتصادى والاجتماعى .. أما السكان الأصليون ويبلغ عددهم ١٥٠,٠٠٠ نسمة ويطلق عليهم اسم هيباكشا ــ أى الذين عاشوا بعد الكارثة ــ وفى ذاكرتهم الجمعية والفردية حفرت ذكريات ذلك الصباح البعيد .. الحزين .. ليوم ٦ أغسطس ١٩٤٥ .



يوم ٦ أغسطس فى هيروشيما :
يقول الشاعر الهيروشيمى الراحل سانكتيش توجى فى أغنية ألفها عن كارثة هيروشيما :

أعد لى أبى .. أعد لى أمى
أعد لى جدى .. أعد لى جدتى
أعد لنا ابناءنا .. أعد لنا بناتنا
أعد لى نفسى
أعد لى إنسانيتى
أعد كل منا إلى الآخر
حتى تستمر الحياة
أعد لنا السلام .
السلام الذى لا ينتهى

يردد أبناء وبنات هيروشيما هذه الأغنية فى صباح يوم ٦ أغسطس من كل عام .

فى فجر هذا اليوم يتجه الجميع إلى حديقة السلام .

حديقة السلام

عندما تعلن الساعة الثامنة والربع يحنى الجميع رءوسهم فى صلاة تستمر دقيقة واحدة .. وفى هذه الثوانى الستين يسود صمت عميق رهيب .. صوته أقوى من صوت انفجار القنبلة (ألقيت القنبلة فى الساعة الثامنة وست عشرة دقيقة) .. ثم يتقدم عمدة المدينة ويلقى كلمة عن السلام عند النصب التذكارى الذى أقيم للشهداء .. وبعد ذلك يضع كبار المسئولين والمشاركون فى هذه الذكرى الزهور .. ثم تنطلق أسراب الحمام البيضاء فى سماء هيروشيما معلنة إرادة الإنسان ــ كل إنسان ــ فى الحرية والفرح والسلام وعندما يأتى المساء تنطلق الصواريخ النارية وتقام الاحتفالات فى حديقة السلام .. وترتبط هذه الاحتفالات بالتقاليد والعادات البوذية ، التى تدفع الأحياء لقضاء يوم مع الموتى .. وهو ما يشبه « الطلعة » فى تقاليدنا وعاداتنا الشعبية فى المواسم والأعياد .

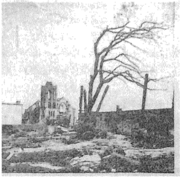
ويحمل الأطفال الفوانيس الورقية الملونة ويطوفون بها فى أنحاء المدينة ــ كما يحدث عندنا فى ليالى شهر رمضان ــ وكل فانوس مكتوب عليه اسم طفل من الأطفال الذين استشهدوا فى ذلك الصباح ــ وأخيراً يلقى الأطفال فوانيسهم فى نهر أوتا .. وهم يرددون الأغنية التى سجلتها هنا فى بداية هذه الكلمة ..

وفى الليل يعود الجميع إلى منازلهم وينامون .. يحلمون بغد يسود فيه السلام العالم أجمع .

متحف السلام

فى هذا المتحف مجموعة كبيرة من الصخور والأحجار والمعادن والزجاج وغيرها من المواد والأدوات التى شوهتها القنبلة وصنعت منها أشكالا وتشكيلات بشعة ..

قام بجمع هذه المواد من أنحاء المدينة المشتعلة عالم جيولوجى من أبناء هيروشيما ومن ضحايا القنبلة الذرية . وكأنه يكتب بهذه المواد منشورا ثوريا ضد الحرب ــ كل حرب .



مستشفى القنبلة

يعانى أبناء وبنات هيروشيما الذين عاشوا بعد الكارثة ـ الهيباكشا ـ خوفا فريدا غير هذا الخوف المعروف الذى يعانيه أبناء وبنات هذا العصر ـ وهو خوف الإصابة بمرض القنبلة الذى كان أحد النتائج البشعة للإشعاع الذرى . ويظهر هذا المرض فى إحدى صور اللوكيميا والسرطان وضعف البصر .

ويؤكد أطباء أمريكا واليابان أن سرطان المعدة والرئتين وكل صور الانيميا .. وأمراض الكبد والدم .. كلها ناتج من هذا الإشعاع الذرى المدمر . ويؤكدون ـ أيضا ـ أن الاضطرابات التى تصيب القلب .. ومظاهر الشيخوخة المبكرة وهذا التخلف الجسمى والعقلى الذى يصيب الأطفال .. هذه كلها من نتائج القنبلة أيضا ..

ولهذا فكل طرق المدينة تؤدى إلى مستشفى السلام الذى تم بناؤه عام ١٩٥٨ ويعالج فيه مجانا من كان يعيش فى هيروشيما وقت انفجار القنبلة .. ومن جاء إلى المدينة وشارك فى نقل الموتى والجرحى .. ومن كانوا فى بطون أمهاتهم عندما أسقط الإنسان هذه القنبلة على أخيه الإنسان .

نادى عيش الغراب

فى عام ١٩٦٩ ، جاء إلى هيروشيما أحد الصحفيين ليكتب تحقيقاً عن « هيروشيما المنسية » ، ووجد فى أثناء تجواله فى أنحاء المدينة سبعة عشر شخصا مشوهى الخلقة .. مصابين بالتخلف العقلى والضمور الجسمى .. كانت أمهاتهم حبالى بهم على بعد ميلين من القنبلة .. وجدهم يعيشون فى الأحياء الفقيرة من المدينة .. ويبلغ عمر الواحد منهم أربعة وعشرين عاما بينما أحجامهم لا تزيد عن حجم طفل فى العاشرة .. أما عمرهم العقلى فيتراوح ما بين عامين وأحد عشر عاما .

تمكن هذا الصحفى بمساعدة الأهالى من إنشاء « نادى عيش الغراب » وهو الشكل الذى اتخذته القنبلة عند انفجارها ، وأشكال هؤلاء الأشخاص المشوهين تقترب من شكل نبات عيش الغراب (وعيش الغراب ـ مشروم ـ من الأكلات الأمريكية المفضلة !)

جزيرة الأطفال :

أقام هذه الجزيرة مدرس مثالى للأطفال الذين فقدوا آباءهم وأمهاتهم بسبب هذه القنبلة .. وذلك فى عام ١٩٤٦ ، وعندما وجد عددا كبيرا من الأطفال مشردين بلا مأوى .. محرومين من العطف والحنان والرعاية .. يعملون أعمالا منحطة فى السوق السوداء وفى الدعارة ..

جمع هذا المدرس من أنحاء المدينة ستين طفلة وطفلا وأنشأ لهم « جزيرة الأطفال » .

***

كل أبناء وبنات الهيباكشا ـ الذين عاشوا بعد الكارثة ـ يذكرون دائماً صباح ٦ أغسطس ١٩٤٥ .. كان الأطفال فى طريقهم إلى مدارسهم والرجال والنساء فى طريقهم إلى أعمالهم .. وربات البيوت فى طريقهم إلى السوق لابتياع ما يلزمهن ليوم جديد .. عندما ظهرت فى سماء هيروشيما طائرة ب ٢٩ .. وعندما سقطت القنبلة فى الثامنة وست عشرة دقيقة .. أحسَّ الجميع بهذه الحرارة المرتفعة إلى حد لا يحتمل .. وشاهدوا نورا ساطعا يعشى الأبصار .. ثم سمعوا هذا الانفجار المدوى الذى يصم الآذان .. وشاهدوا هذه السحب بألوانها المتنوعة ترتفع فى تلقائية وتتشكل على هيئة نبات عيش الغراب .. وتهدمت بيوت المدينة وصارت أنقاضا .. وأصبحت هيروشيما أثرا بعد عين .. أثرا بشعا مشوهاً .

كل من يعيش فى هذا العصر هنا والآن عليه أن يذكر دائما هذه الكارثة .. هذه الافتتاحية المدمرة للعصر الذرى .. وذلك حتى يعى إنسان هذا العصر بالخطر الذى يتهدده .. وحتى لا تتكرر هذه الجريمة الإنسانية البشعة .

***

ولكن ها هى الأشجار والزهور تنمو وتزدهر فى مدينة هيروشيما الجديدة .. وكأن الطبيعة تريد منا أن ننسى هذه الكارثة ونتجه إلى الحياة والبناء والسلام .. وها هو كوبرى إيواى الذى هدمته القنبلة يعود من جديد على نهر أوتا ..

***

ويتساءل الصحفى والتراسحقون فى مجلة التايم وكأنه يحاول أن يجرد الضمير الأمريكى من هذا الشعور بالذنب : لماذا أسقطنا القنبلة ؟!■

« تنويه »

فى موضوع رسالة بغداد الذى نشر فى العدد الماضى ، سقط بيان أصحاب إحدى الصور المنشورة وهم الشعراء نزار قبانى ، عبد الأمير معله وعبد الرزاق عبد الواحد .

كذلك ذكر أسفل إحدى الصور عضوان من الوفد المصرى ، وهما الأستاذ عبد الحميد حواس ، ود. ألفت الروبى .

اللغة والحياة المعاصرة

الفصحى والتعليم الجامعى

لغة التعليم مصطلح محدد الدلالة فى علم اللغة الحديث ، يدل على اللغة التى تستخدم وسيلة لتعليم المواد المختلفة . وعندما نجد فى مدارسنا تعليم الجغرافيا والتاريخ باللغة العربية فهى فى هذه الحالة لغة التعليم ، أما إذا عُلِّمنا بعض المواد باللغة الانجليزية فالانجليزية فى هذه الحالة لغة التعليم . ولكن ما الموقف مما يقدم رسمياً باللغة العربية وهو فى الوقت نفسه خليط من العربية الفصحى واللهجة المصرية ، وكأنا نريد أن نضيف إلى مشكلاتنا اللغوية نمطاً خليطاً جديداً . وقد عرف كثير من المحاضرين فى القانون والاقتصاد والجغرافيا والتاريخ فى جامعاتنا بفصاحتهم وقدرتهم على المحاضرة بالعربية الفصحى على نحو كان مصدر سعادة للمستمعين لهم ، هذا المستوى المنشود هو ما تعرفه الجامعات فى الدول الراقية ، حيث نجد الأستاذ الجامعى والمدرس حريصاً على الأداء اللغوى السليم نطقاً وكتابة ، ويوجه طلابه أن يكتبوا بحوثهم وتقاريرهم وأن يناقشوا باللغة الفصيحة المشتركة التى هى من الناحية الرسمية لغة التعليم .

ولهذا كله ، حرصت بعض الجامعات العربية على تنظيم دورات لغوية متخصصة لمن يعمل فى التدريس باللغة العربية . وهذه الدورات تصنف فى علم اللغة التطبيقى بأنها مقررات لغوية لأغراض متخصصة . إنها مقررات على مستوى رفيع ، تهدف إلى التمكن من الأداء اللغوى الممتاز فى مجال التخصص . ولهذا فهى مقررات يغلب عليها الطابع التطبيقى المباشر ، وتؤهل الدارسين من المعيدين والمدرسين المساعدين للأداء المتفوق باللغة العربية من حيث النطق والالقاء وتركيب الجملة وضبط الكلمة ، فى الأداء وتعالجها ، وتوضح فى الوقت نفسه طبيعة المصطلحات التخصصية من حيث الأبنية واشتقاقها وطبيعة لغة العلم فى الأداء المباشر والدقيق ، وتدربهم على الصياغة الدقيقة . إنها مقررات غير تقليدية ، لا تلقن القواعد أو تشرح النصوص القديمة ، ولكنها مقررات هادفة إلى التمكن من الأداء اللغوى الصحيح بالعربية الفصحى فى مجالات التخصص .

ويبدو أن هذا النمط الجديد من التأهيل اللغوى آخذ فى الانتشار ، ولن يمضى وقت طويل حتى نجد الاعداد اللغوى للأساتذة والمدرسين فى مختلف المواد يتوازى مع الإعداد اللغوى للمذيعين والممثلين . وهذه بداية جديدة واعية بأهمية اللغة فى الحياة المعاصرة .

د . محمود فهمى حجازى

التيار الدينى ظاهرة صحية

يسرى عبد الغنى

سيظل الإسلام دائماً وأبداً هو دين الحوار والنقاش الهادف على أن يكون الحوار اساسه المجادلة بالتى هى أحسن ، فالإسلام يريد الحوار الواعى الجاد ، ويرفض القهر ، والاستبداد ولكن الأخ محمد الفارس فى مقاله : [حين يختلط الدين بالسياسة] والذى نشر فى العدد ٤٦ من مجلة القاهرة أختلط عليه الأمر تماماً ولم يفهم إسلامنا فهماً يمكنه من التصدى للكتابه فى فكرنا المسلم وليسمح لى أن أحاوره فى عدة نقاط :

أولاً : أن التيار الدينى ظاهرة صحية تواصل طرحها الطيب فى جو الديمقراطية الذى نحياه فى مصرنا وكل ما يذهب إليه هذا التيار رغم تباينه أحياناً يهدف صالح مصر ويهدف إعلاء كلمة الله التى دائماً هى العليا ، يهدف من خلال حواره بالكلمة والرأى إلى تطبيق الشريعة الإسلامية التى هى الخلاص الوحيد لعالمنا الإسلامى من التبعية بكل انواعها سواء أكانت تبعية سياسية أو فكرية أو أقتصادية . (راجع حديثى مع فضيلة الإمام الأكبر على صفحات مجلة القاهرة خلال انعقاد مؤتمر السيرة والسنة العدد ٤٢) ومن حق التيار الدينى أن يعبر عن نفسه بالشكل الذى لا يضر المجموع ، وهناك قنوات كثيرة يمكنه من خلالها أن يعبر عن آراءه وافكاره وثق يا أخى أن كل مسلم يهمه صالح وطنه ونهوضه ولا يرضى بأى شكل ضرر مصر الأم .

فليس كل التيار الدينى كما تتصور بعيداً عن عصره بمعنى أنه غير تقدمى . فالإسلام دين تقدم ، دين يصلح لكل زمان ولكل مكان فهو للعالمين ، ليس الإسلام أيديولوجيا صاحبها فرد يملى رأيه ، هناك إتجاه دينى مستنير يفهم الإسلام فهماً واعياً ، أسمعت عن طارق البشرى ، ود. محمد عمارة ، وخالد محمد خالد طالع كتبهم ايها الصديق وستعرف اكثر اسلامنا وستعرف اتجاهه المستنير .

ثانيا : الإسلام لا يعرف « الميليشيات » والكتائب ، الإسلام يعرف الحوار وليس القهر والإرهاب . . ، الاسلام نظام حكم ودين وعقيدة فى نفس الوقت الإسلام سياسة وفكر واقتصاد ، واذا كان هناك من فصلوا الدين عن السياسة فهؤلاء كانت تحركهم تيارات من صالحها أن تحول الاسلام إلى كهنوت منعزل عن الحياة ، وقد رد عشرات من مفكرينا على الشيخ على عبد الرازق وأفحموه وردوا ايضاً على غيره ، ورغم ذلك فلكل رأيه ولكن على الا نخرج عن تعاليم إسلامنا الحنيف ولنا فى رسول الله والخلفاء الراشدين خير قدوه واعظم مثل فقد جمعوا بين الدولة والدين وهم أنفسهم أروع اسلوب للاستنارة الفكرية . ومن قال لك أن المثقفين تواروا عن الحوار فى هذه القضايا أوصيك أيها الأخ بأن تقرأ وتتابع ولاتكن مُتَحّلقاً فى فكرك فالقراءة توسع المدارك وتعطى بعداً اكثر رحابة وأكثر موضوعية وتبعدنا عن إجحاف فكر الناس . هناك صفحات للفكر الدينى فى كل الصحف المصرية والعربية ، وهناك مجلات اسلامية متخصصة يكتب فيها أساتذة لهم الباع الأجل فى الفكر الإسلامى وقضاياه فمن قال لك إذن انهم فى حالة توارى ! ؟

ألست معى أيضاً أن الأمام محمد عبده والأفغانى ومصطفى عبد الرازق هم رواد الفكر الإسلامى المستنير الداعى لربط الوافد مع الموروث ؟ ! !

ثالثاً : التيار الإسلامى يؤمن بأن : فلسطين عربية ، والقدس أولى القبلتين وثالث الحرمين ومسرى الهادى البشير عليه افضل صلاة وأزكى سلام ، القدس حلمنا وقضيتنا التى تؤرقنا جميعاً ، أسمعت عن حرب ١٩٤٨ ؟ اسمعت عن دور الأخوان المسلمين فيها ؟ ومصر التى ضحت بالمال وبفلذات اكبادها من أجل فلسطين ألا تعرف أن كل مشاكلنا الداخلية التى نحياها سببها الحروب الكثيرة التى خضنا غمارها من أجل فلسطين ؟ ! وما زلنا نعانى منها أيها الصديق ! ولكن أين الفلسطنين أنفسهم ؟ اين اتحادهم ؟ اين صدق عزائمهم أين بُعدهم عن الاستقطاب - لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ، فليتقوا الله فى أعمالهم ويتوحدوا ويعتصموا بحبل الله ، ولينقوا سرائرهم ساعتها سيجعل الله فى الأمر مخرجا وسيجبرون العالم على الإعتراف بحقوقهم .

رابعاً : أليس الاصلاح الإجتماعى هو أساس أى اصلاح فما المانع أن ندعو إلى عدم تبرج المرأة ، وان ندعوها إلى العودة إلى دورها الحقيقى وهو تربية الابناء ورعاية الزوج ، فالأم مدرسة يوم أن نصلحها أصلحنا المجتمع ، ألم تسمع عن من يقتل امه وابيه ، والتى تقتل زوجها وابنها هذا التمزق الاجتماعى - الغريب علينا - سببه انصراف المرأة كليّة عن دورها الخطير فى رعاية الاسرة والسلب الأعظم التى تتمحور فيه .

خامساً : هؤلاء السلفيون - كما تسميهم - فى بعض البرامج الدينية اساتذة جامعات أفاضل ، ربوا أجيالاً وأجيالاً ، وهم قادة فكر ونظر وان نهين أهل الفضل والعلم فذلك هو الجحود الذى لا يليق بنا ، وما العيب أن يرشدونا ويوجهونا إلى التى هى أحسن ؟ ! !

سادساً : إن الاتجاه إلى الله سبحانه وتعالى بالقلب الخالص النقى من كل شوائب ، هو الخير كله ، اذا عرفت ان هناك إلهاً عالياً قديراً يراقبنى فى سرى وعلنى سأحافظ على صلواتى ، وسأعمل الخير وأدعو للمعروف وانهى عن المنكر ، أوؤدى عملى على ما ينبغى ، أكون مخلصاً لكل شىء فى حياتى وبعد ذلك سيرزقنى الله الخير ويتفجر الرزق الحلال غزيراً فى حياتى الدنيويه فما المانع فى ذلك ؟ ! .

إما الوسائط فهذا أمر آخر لم تفهمه جيداً ، الوساطة الوحيدة هى العمل الصالح والمحافظة على رضى الله وتنقية الضمائر ، وأولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون ولكن يوم أن نطلب ، نطلب من الله ويوم أن نرجو نرجو من الله فقد رفعت الاقلام وجفت الصحف .

سابعاً : الكتب الصفراء التى تذمها يا صديقى هى تراثنا الخالد الذى لا يفنى مع مر الأزمان وهناك رجال وهبوا أنفسهم لتحقيقه وتنقيته فالإسلام وفكره ، وتراثه صالح لكل العصور فما الداعى أن نعيب فكرنا المسلم أو العربي والعيب فينا ؟ وما نحتاجه أن نعود لله ، وان نقى ضمائرنا وأن نتقى خالقنا حق تقاته قولاً وفعلاً ، ما أعظم العودة لله ولرحابه ! ! ، وما أعظم عبادة الواحد الأحد ، عبادة مع العمل ، والاخلاص ، عبادة مع العلم والمعرفة والفكر الصائب لو فعلنا ذلك لصرنا كما كان الأجداد افذاذ العالم وتيجانه .

اسلامنا ليس تعمية أو تعتيماً ، اسلامنا وفكرنا المسلم كله ادلة صادقه وبراهين يقينيه ، كله أحكام حاسمة لا تقبل الشك أو الزلزلة . ومن قال لك أننا نتكل على الإمام فى التفسير ؟ كل ما فى الأمر أن اللذين تصدوا لتفسير القرآن الكريم أئمة عظام صفوة مهتدية ، اجتهدوا قدر طاقتهم وقدر علمهم وعلينا أن نوافقهم أو نختلف معهم وهذا ليس بعيب ، أما اذا كنت تقصد ما يحدث فى إيران فقد كفانى استاذنا.د. محمد عمارة الرد فى سلسلة مقالاته الجادة بعنوان «الدين والدولة» والتى نشرها على صفحات مجلة «القاهرة» وعليك بالرجوع إليها فهى تحسم الكثير من الأمور المختلطة فى ذهنك .

ثامناً : تتحدث عن نشأة [المذاهب الدينية] وقد خلطت تماماً بين المذاهب والفرق الاسلامية ، ليس هناك مذهبية فى الإسلام ، أما الفرق الإسلامية فهناك عدة أسباب لنشأتها أهمها العناصر الأجنبية ودورها وعليك العودة إلى نفس كتب الباحث الذى استعنت به « فجر الاسلام » ، و« ضحى الاسلام » و« ظهر الاسلام » . . الخ للاستاذ احمد أمين وستجد إجابة شافية غير ما قلته فى فهمك السطحى .

أما أخذك عن الشهرستانى فذلك أمر مشكوك فيه فلو راجعت « الملل والنحل للشهرستانى مراجعة جادة وعدت لمقالات الأشعرى والفصل بين الملل » لإبن حزم الاندلسى لفهمت جيداً أسباب هذه الانقسامات والقوى الخفية التى وراءها ومحاولات الاستقطاب والتبعية التى تريد جرها لأطرها وجزى الله شراً السياسة عندما تنحرف عن مسلك الشرع .

تاسعاً : كم تعجبت من كلامك عندما تقول ان المسلمين اختلفوا فى حقيقة وفاة الرسول ﷺ ـ من قال هذا الهراء يا صديقى كل ما فى الأمر أن حب الصحابة لرسول الله جعلهم يصدمون ويصعقون فور سماعهم نبأ وفاة المعلم والقائد والرسول ولكن بعد استيعاب الصدمة تكاتفت القوى وأرتفع صوت الحكمة فى سقيفة بنى ساعدة ، وهل كان المسلمون فى حاجة إلى وصية من رسول الحق وهناك القرآن الكريم وهديه ﷺ وهما سراجان منيران لو سرنا على هداهما لن نضل أبداً لقد علمتهم المدرسة المحمدية وعليهم العمل بدروسها .

أن انتخاب الصديق كان مثالاً رائعاً على الانتخاب الحر المباشر ، انتخاب ديمقراطى مائة فى المائة ، هذا بالأضافة إلى أن كل الدلائل كانت تشير إلى ان الصديق هو أحق الموجودين بالخلافة . وبهذا عبر المسلمون مرحلة هامة تحوليه فى حياتهم وقاهم الله شرها على حد قول الفارق عمر .

أما عمر الفاروق فقد آثر أن يرشح مجموعة من الصحابة الإجلاء لا مفاضلة بينهم ولكن من أجل انتخاب حر سليم ليس فيه إملاء رأى أو فرض فكر بالقوة ومن بينهم أختبر عثمان بن عفان ذو النورين .

وإذا كان الصديق قد رشح عمر للخلافة فذلك لا يعنى أن رأيه نهائى بل ان مجىء عمر كان أيضاً نتيجة بيعه سليمة واختيار حر سليم .

عاشراً : تقول ان اسلامنا وشرعنا يقوم على القرآن الكريم والسنة ! ! حقاً هذان هما المنبعان ولكن اين الاجتهاد ؟ ، اين القياس ؟ ، اين الإجماع ؟ ، أين سد الذرائع ؟ وكلها مصادر تشريعية .

واعلم أن الإسلام حرية وآفاق مستنيرة ، لقد خلق الله لنا عقولاً وأمرنا أن نفكر لنثبت ان الفرق بين الإنسان والحيوان هو العقل ، لا أن يكون المرء تابعاً ألم تقل هذا يا صديقى ؟ !

● لبنان القلب الجريح ، هدى الله أهله ولكن ما يحدث فى لبنان أهل لبنان هم السبب فيما يحدث لهم ، ولو ارادو اصلاح حالهم فذلك بأيديهم هم أولا وأخيراً ، قاتل الله الأطماع وعبادة المصالح !

اذا كان فى لبنان شهداء كما تقول فأريد أن اسألك لحساب من يستشهدون ؟ وما معنى الاستشهاد ؟ الشهيد كلمة عظمى يا صديقى ليتك تقرأ عنها لتفهم محتواها ! !

أما هذا المسمى خليل حاوى فقد أنتحر .. فإلى الجحيم هو أمثاله ، فهل الإنتحار وسيلة لحسم القضايا ومن يكون هذا لنضعه فى زمرة الشهداء ! ! انه شاعر والشاعر عليه أن يدافع عن قضيته إلى النهاية دون انتحار .

وطالما فينا هذا التمزق وفينا انعدام الوعى وعدم الفهم للإسلام ، طالما نغرق فى مستنقع التبعية الأسن سيكون هناك لبنان وأفغانستان مرة أخرى .

● وهل يلغى الاسلام الفكر هل يلغى الاسلام ان ننفتح على الفكر العالمى وما المانع أن نعرف فولتير وديوى ومولير وروسو وسارتر وهيجل وفرويد واينشتين وادلر وحتى السيد ماركس .. علينا ان نعرف ونعرف ، نتعلم ونتعلم كى يتسع آفقنا ويعمق فكرنا ... وما المانع ان نجمع بين النقل والعقل .. لقد ترجم المسلمون فلسفة اليونان والهند وفارس رغم خلافها معنا فى اشياء كثيرة ... العقل هو اساس التفكير والإسلام دين فكر وتأمل من قال لك اننا نرفض افذاذ فكرنا : ابن سينا والكندى والفارابى وابن رشد وهم أهل اجتهاد فكرى ، عرفوا الإسلام حق معرفة فخدموا دينهم ودنياهم ، وعرف فضلهم القاصى والدانى .

● وهل كل حاكم مسلم يعمل لمصلحته وكل الولاة يعملون لصالحهم فقط كبر مقتاً عند الله ان يقولوا كذبا وبهتانا ألم يكن عمر بن عبد العزيز ومعاذ بن جبل ومصعب بن عمير وعمرو بن العاص وعمر بن الخطاب حكاما عدول ، لا داعى للتعميم سامحك الله .

ولكن ما يضحكنى حقاً : انك تقول ما معناه اننا أى التيار الدينى السبب فى هروب د. فاروق الباز ؟ **أولاً** : الإسلام دين علم وفكر ، اتذكر الرازى ، والحسن بن الهيثم وجابر بن حيان والخوارزمى والبيرونى وابن النفيس كلهم أهل اسلام وأرباب علم ومعرفة . **ثانياً** : اذا كان الدكتور الباز يعمل فى أمريكا فى مجال تخصصى ليس لدينا مثله فهو مكسب كبير للإسلام ، لأنه عالم جليل وهو خير عنوان لبلادنا فى ذلك مثله مثل كل عالم جليل يرفع اسم بلاده عالياً فى العالمين .

تعالى أيها الصديق إلى كلمة سواء .. وغفر الله لك ولنا .

قضية للمناقشة

الإتفاق أو الكارثة

تمر مصر الآن .. ومعها كل الوطن العربى بمرحلة هامة ودقيقة على كل المستويات السياسية والاقتصادية والعسكرية أيضاً . وأخطر ما فى هذه الأزمة الراهنة ، أن الجميع ينظرون إليها نظرات جزئية ، ويحاولون طرح حلولاً جزئية أيضا ، مما يزيد الأزمة تعقيداً والمسألة فى رأينا ليست هى كل ما هو مثار الآن فى مصر والوطن العربى .. لأنها ليست أزمة اقتصادية فقط ، ولا هى أزمة سياسية ، وليست كذلك أزمة اجتماعية أو حتى عسكرية .. إنها ليست كل هذا ، وانما هى أزمة ثقافية .. فالثقافة العامة لأى مجتمع هى التى تحدد لهذا المجتمع كيفية التفكير فى حلول لمشكلاته بطرق ووسائل تكفل له الخروج من كل ما يواجهه من مآزق .. ومن الغريب حقا أن أحداً منا لا يطرح المسألة بشكل محدد ، لأن الجميع منغمسون فى تبرير مواقف سياسية هنا أو هناك ، فكما كان الشاعر القديم يمدح أو يهجو لكى يعبر عن مواقف قبلية فإن أجهزة الإعلام والثقافة حلت الآن محل شاعر القبيلة فى هجاء القبائل المعاصرة « الدول العربية » أو فى مدحها .. وكل هذا يساعد على إزدياد الأزمة الراهنة ويجعلها أكثر تعقيداً ..

أول خطوات الحل فى رأينا هو ألا تكون الثقافة تابعة للسياسة ، وألا يكون الفكر ترفا يلهو به أصحابه ، كما يلهو بحل الكلمات المتقاطعة إنسان أراد أن يقتل فراغه .. إبتغاء السلامة ، وهروباً من اتخاذ موقف ثقافى يمكن أن يتم عقابه عليه ..

وثانى هذه الخطوات هو أن نتفق على معنى محدد للثقافة ، يكون ضمن اهدافه تنمية الإنسان فى مصر والوطن العربى ، وتأصيل قيمه على نحو يؤدى إلى الإتفاق فكريا على الأصول والمبادىء العامة ، وعندما نفعل ذلك نكون قادرين على فهم وممارسة الحرية والديمقراطية ، بحيث تكون عندنا بناءً لا هدما ، وأن ندرك أن الحوار لا يفسد للود قضية ، وهى بديهيات لم نعد نفكر فى إطارها ، فالذى يحدث الآن هو بث المزيد من الأفكار والآراء التى تساعد على شرذمة القبائل ، المتشرذمة أصلا ! !

دعونا نفكر معا فى كيفية الوصول إلى ثقافة عامة متطورة وغير ثابتة متحولة وغير جامدة .. وكيف نتفق عليها ؟

والحكومات التى تدعم الخبز لابد أن تعرف .. أنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان .. ولا مفر أمامها من دعم الثقافة لأنها ليست أقل أهمية من الخبز ... هذا إذا كانت هذه الحكومات فى مصر والوطن العربى تسعى فعلاً إلى حل ما يواجهها من مشاكل .. لأنه بغير ثقافة عامة واضحة ، مدعومة ، ومحددة ، ومتفق عليها فستكون كارثة .. لا تبقى ولا تذر .. ! !

والسؤال هو : كيف نصل إلى ذلك ؟

إنها قضية للمناقشة .. □

تحسين عبد الحى

أسطورة أفريقية

الكون والإنسان عند الدوجون أسطورة أصل الخلق والحياة

محمد جلال عباس

الدوجون وموطنهم

قبل أن نخوض فى غمار الأسطورة ، علينا أن نتعرف على الشعب الذى بناها فى فكره ، والبيئة التى نشأت فيها هذه البنية الأسطورية .

ففى حصن ثنية نهر النيجر الكبرى التى تمثل ملتقى المياه بالرمال ، فى غرب افريقية تقع منطقة مرتفعات وعرة فى جمهورية مالى ، وتمتد أطرافها إلى شمال جمهورية أعالى الفلتا ، وتضم هذه المرتفعات بين سلاسلها وجروفها وديانا منخفضة تكاد تكون مغلقة من جميع جهاتها بسفوح شديدة الانحدار أو جروف قائمة . ولقد مر الرحالة العرب بهذه المنطقة فى القرون الوسطى ولم يجدوا وسيلة إلى التوغل فيها لشدة وعورتها ، ولذا أطلقوا عليها اسم : منطقة الحُجار أو الأحجار .

التجأ شعب الدوجون إلى هذه المنطقة الوعرة ليحتمى فيها أمام ضغوط الهجرات والغزوات العديدة التى توالت على المنطقة حاملة جماعات وشعوبا أخرى وافدة . ومن ثم انعزلوافيها طويلا محتفظين بتقاليدهم وكيانهم الثقافى بأدنى وأقل مؤثرات خارجية ممكنة . وهذا يدعونا إلى أن نصف شعب الدوجون ، صاحب هذه الأسطورة وثقافته بأنه ماض يعيش فى الحاضر ، أو بقية من زمن قد انقضى أو أثر تاريخى حى بين ظهرانينا فى قلب القارة العذراء ويحق لهذا أن يعطى افريقية صفة القارة العذراء التى كانت توصف بها منذ عهد قريب .

ويبلغ تعداد هذا الشعب حاليا نحو النصف المليون نسمة أو يزيد قليلا أو يقل ، ويعتبر أنقى جزء من هذا الشعب بضعة الآلاف التى تعيش فى عدد من القرى فى واد يقع أسفل مدينة تسمى بانديـاجارا فى جمهورية مالى . وهو الذى يشتهر باسم وادى الدوجون ويصفه الفرنسيون بالوادى الصخرى أو منطقة الجرف .

ومما يلفت النظر إلى هذا الجزء من شعب الدوجون مقاومته للمؤثرات الخارجية ، إذ لم يقبل الإسلام الذى كانت بانديـاجارا إحدى مراكز الدعوة له خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما أنه لم يقبل المسيحية التى أتت بكل ما زودها به المستعمر الفرنسى من إمكانيات وضعها تحت تصرف المبشرين ، وخدمات تمولها الهيئات المسيحية العالمية لإغراء تلك الشعوب باعتناق المسيحية ، كما لم تستطع الإدارة الفرنسية أن تغير شيئا لدرجة أن الاحتكاك المباشر مع السلطة الاستعمارية الفرنسية كان يتم عن طريق ممثلين للشعب من فئة اجتماعية تعرف باسم « هوجون » وهى طبقة الزعماء التقليديون .

ورغم محاولات الكثير من الأنثروبولوجيين والباحثين من القيام بدراسة النظم الإجتماعية والحياة الاقتصادية لهذا الشعب ، فإن أسراره الاعتقادية وفكره لم تتكشف إلا متأخرا حينما اجتمع مجلس الشيوخ « الهوجون » وكلف واحدا منهم يدعى أوجوتيميلى بالجلوس مع الانثروبولوجى الفرنسى مارسيل جريول ليشرح له فكرة الدوجون عن الخلق والعالم ، وكان ذلك فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٤ . كما قام انثروبولوجيون آخرون مثل جيرمين ديترلين وهورتون وغيرهما بمثل هذه الدراسة . بيد أن أياً من هؤلاء الأنثروبولوجين لم ينجح فى وضع صورة كاملة لفكرة الدوجون عن الخلق أو أسطورة العالم والإنسان عندهم ، نظرا لتضارب ما سمعوه ، وللكثير مما أخفاه المتحدثون عن الدوجون من أسرار فكرهم وما تشير إليه رموزهم .

لهذا أصبح علينا أن نبنى هذه الأسطورة التى نقدمها هنا من خلال شتات من الكتابات غير المتكاملة إلى جانب دراستنا الميدانية فى المنطقة واستفساراتنا من الدوجون أنفسهم عن المعانى التى تختفى وراء الرموز التشكيلية التى تنتشر فى واديهم .

ووادى الدوجون الصخرى المغلق منطقة يصعب الوصول إليها إلا من خلال دروب صعبة ، اتصالهم المباشر بما فوق الهضبة يتم عن طريق مدينة بانديـاجارا ــ التى سبقت الإشارة إليها ــ وللهبوط إلى الوادى عليك أن تخترق سوق تلك المدينة وتسير فى دروبها الحجرية الوعرة إلى أن تصل إلى حائط جبلى مرتفع عند أطرافها به مدخل كهف عميق يمتد عبر تلك الكتلة الصخرية إلى جانبها الآخر المطل على الوادى ، فإذا خرجت من هذا الكهف العميق راعك منظر الوادى الذى تحيط به السفوح الشديدة التى تنبت فى شقوقها وفيها بين صخورها أشجار وشجيرات ونباتات متنوعة . وترى على الطرف الغربى شلالا رشيقا يندفع منه الماء ساقطا إلى عمق الوادى بحيث لا ترى له نهاية ، ولكنك مع سطوع أشعة الشمس على أسفله ترى ألوان الطيف تنبعث من مائه الذى يتحول إلى رذاذ ثم يتجمع فى بحيرة صغيرة يخرج منها مجرى مائى يتعرج ويتثنى عابرا الوادى من غربة إلى شرقه .

ولكى تهبط إلى الوادى ، لابد لك من صحبة أحد من الدوجون الذين يعرفون الطريق ليأخذ بيدك فى الدروب الضيقة التى تسير فيها ، والصخور على يمينك والفراغ الهابط إلى الوادى على يسارك أحيانا ، ثم تغير اتجاهك وراءه فيصبح الوادى على يمينك وصخور الجرف على يسارك ، وقد تقفز من صخرة إلى صخرة كدرج وينتهى بك هذا الهبوط الشاق إلى أسفل السفح حيث تشهد الوادى الشاسع الممتد به قرى منتشرة تحيط بها سياجات بيضاوية الشكل ، وتجد بقع المزارع أو قطع الأرض المنزرعة تتوسطها هياكل حجرية أو طينية ، وترى فى الجانب الآخر من سفح الجبل كهوفا مسكونة أو بيوتا متحوتة فى الصخور .

فإذا ما اقتربت من القرى أو البيوت سيروعك منظر رمز تشكيلى متكرر تزين به مداخل القرى والبيوت ، وإذا اقتربت من الهياكل القائمة فى المزارع سترى رمزا آخر منقوشا عليها . ويصبح عليك أن تعرف ما تدل عليه هذه الرموز ، كى تتعرف على فكر هؤلاء الناس وعلى ملامح أسطورتهم وعناصرها .

عناصر الأسطورة

وتتكون أسطورة الدوجون عن العالم والإنسان من ثلاثة عناصر رئيسية أولها عملية الخلق الأول ، وثانيها نزول نموذج الحياة إلى الأرض ، وثالثها انبعاث الحياة وتكوين الإنسان .

فالخلق الأول عند الدوجون يبدأ من العدم أو الخلاء أو الفضاء حيث لا وجود لشىء ، وتواجد الاله العلوى « آما » بذاته فى هذا العدم . . تواجد آما بذاته ولا شىء على صورته ، وأراد أن يسلى وحدته فخلق أول ما خلق بيضة الكون التى تسمى عندهم « أدونو تال » أى البيضة الكبرى وكانت خالية من الأشياء فأراد « آما » أن يملأها بأشياء من صنعه ، فأخذ يصنع بعض كرات الطين ويطوح بها هنا وهناك حتى ملأ البيضة الكبرى بالنجوم والكواكب ، ثم أراد أن يجعل فيها زينة فاختار أحد النجوم وزينها بخيوط من نحاس أصفر فأصبحت الشمس وأخذ كوكبا من الكواكب فزينه بخيوط من معدن أبيض فأصبحت القمر .

ووجد الإله آما أن بيضة الكون ليس لها قرار ، فجعل لها قرارا بأن أخذ حفنة من الطين الناعم أو الصلصال فألقاها وهى لينة فهبطت إلى أسفل وانبسطت مكونة الأرض .

وتبين للإله آما أن الكون هكذا بلا حياة لا معنى له ، فصنع نموذج الحياة فى داخل البيضة الكبيرة أدوتوتال ، ووضع هذا النموذج ، وهو عبارة عن توأم من ذكر وأنثى فى داخل بيضة الحياة الكبرى « نومو » ، ثم صنع على مثال نومو أربعة توائم أخرى فى أركان العالم الأربعة ، وظلت التوائم فى داخل البيض أو المشيمات زمنا طويلا حتى يكتمل فيها نمو نموذج الحياة ، ولكن ذكر أحد هذه التوائم الأربعة شق غشاء المشيمة قبل أن يحين الموعد المحدد له ونزل إلى الأرض حاملاً معه حبة من « الفونيو » (وهو الدخن أو الذرة الرفيعة) كى يصنع بنفسه على الأرض حياة كاملة سابقا بذلك إرادة الإله العلوى آما ، ومنافسا له فى صنع الحياة .

وترتب على ذلك أن اختل النظام الذى كان الإله العلوى قد وضعه لخلق الحياة ، وأصبح هذا التوأم الفرد عاصيا ووحيدا فى الأرض مكونا بذلك نموذج الروح الشريرة « يوروجو » ، التى تعيش فى الظلام والجفاف والموات ، ولما لم يستطع يوروجوان يعيش وحيدا فى الأرض صعد الى السماء ليعود إلى مشيمته ، ولكن آما كان قد أغلق تلك المشيمة لتكتمل فيها الحياة بالأنثى فقط ، فاضطر يوروجو إلى العودة إلى الأرض ليعيش فى الجدب والجفاف الظلمة والموات ، حيث لا حياة ولا ثمار ولا إنجاب ، وبذلك بقيت الروح الشريرة فى الأرض مرتبطة بالجدب والظلمة والموت .

ولما كان الوقت المحدد هبط « نومو » العظيم وهو النموذج الأول للحياة إلى الأرض على امتداد قوس يتوسط السماء والنجوم هو قوس قزح وحمل معه إلى الأرض الضياء أو النور والكلمة أو اللغة ، ثم تبعه هبوط المشيمات الأربعة التى يضم ثلاث منها توائم من ذكر وأنثى ، وتضم الرابعة أنثى فقط ، حيث كان ذكرها قد سبق إلى الأرض مكونا تلك الروح الشريرة « يوروجو » . نزلت هذه التوائم إلى الأرض فى يد كل منها حبة من الذرة الرفيعة « الفونيو » ، وأتى كل توأم معه بظاهرة من الظواهر الكبرى أو عنصر من عناصر الحياة الرئيسية على الأرض . . . هبطت التوائم متتالية الواحد تلو الآخر ، فأتى آما سورو من الشرق ومعه الهواء ، وأتى بينوسورو من الشمال ومعه الماء ، وهبط ديونجو من جهة الغرب حاملا معه النار ، ثم هبط التوأم الفرد الأنثى ليبى سورو من الغرب ومعه الخصوبة التربة ليمثل الخير الذى يقابل الشر ، والحياة التى تقابل الموت ، والنهار الذى يقابل الليل .

بهذا اكتملت للأرض مقومات الحياة وهى الضياء والكلمة التى أتى بها « نومو » العظيم ، والعناصر الأربعة الهواء والماء والنار والتراب التى أتت بها التوائم الأربعة التى خلقها الإله آما على صورة « نومو » ، ونظراً لأن الروح الشريرة « يوروجو » باقية فى الأرض فقد ترتب على وجودها تعاقب الليل والنهار ، وتعاقب فصل الجفاف وفصل المطر ، وتعاقب الموت والحياة وظل كل ذلك فى نماذج ومعان مجردة حتى انبعثت الحياة فى الأرض من حبات الفونيو ، وتشكلت منها الكائنات الحية من نبات وحيوان وإنسان .

وتعتبر حبة الفونيو عند الدوجون هى مبعث الحياة ، ففى كل حبة طاقة حركية مزدوجة ، تتمثل فى الحركة الانفجارية ، والحركة اللولبية أو الحلزونية ، فمن مركز الحبة أو قلبها يندفع انفجار فى سبع اتجاهات أولها يبدأ مع بداية الحركة اللولبية وآخرها أو سابعها ينتهى مع الحركة اللولبية عند غلاف الحبة فيحطمه وتخرج من التقائها الحياة . وتنطلق التفجرات السبع فى اندفاعات متتالية متسقة مع الحركة الحلزونية وتنتهى كل اندفاعة عند مسار هذه الحركة .

وحبات الفونيو السبع قد خرجت منها حياة متعددة تشكلت منها الكائنات الحية المختلفة نباتية وحيوانية وبشرية .

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان الاحتفال بالمولد النبوى فى بيت البكرى بالخرنفش . وهو قصر المسافر خانه الذى بناه محمد على كما قلت . من الاحتفالات الشائعة فى القاهرة .

قال لى الصديق الراحل راشد رستم وهو من الأدباء المعدودين ان الشيخ البكرى شيخ مشايخ السادة الصوفية كان يحتفل بالمولد فى قصرهم بالخرنفش . ويدعو إليه الدبلوماسيين الأجانب فى القاهرة . وقد حضر سفير فرنسا هذا الاحتفال . وسمع انشاد المولد . وهى قصة مولد النبى ﷺ ، وطلبوا من راشد رستم ترجمة القصة إلى اللغة الفرنسية ، فترجمها لهم عند انشادها من المنشدين .

وقد اشتهر من السادة البكرية اثنان هما الشيخ خليل البكرى الذى كان شيخا للطرق الصحفية أيام الحملة الفرنسية على مصر ، وكان من اصدقاء نابليون بونابرت ، حتى ان نابليون خلع خاتمه من اصبعه ووضعه فى أصبع الشيخ خليل مما أغضب الشيخ عبد الله الشرقاوى شيخ الجامع الأزهر غضبا شديدا ، حتى إنه عندما وضع له نابليون وسام الجمهورية الفرنسية على صدره . خلعه فى غضب شديد . وألقى الشيخ الشرقاوى الوسام على الأرض وصاح قائلا :

- نو . . نو

وقد تولى الشيخ خليل البكرى منصب نقيب الأشراف بعد أن خرج السيد عمر مكرم من مصر وسافر إلى الشام بعد دخول الفرنسيين إلى القاهرة . فأصبح الشيخ خليل شيخ مشايخ الصوفية ونقيب الأشراف أيضا ، ثم انتشرت الإشاعات فى القاهرة حول علاقة ابنته زينب البكريه بنابليون ، حتى أن العامة خلعوا عمامته من على رأسه وداسوا عليها بالأقدام ، مما اضطره إلى خنق ابنته بيديه بسبب الشائعات .

أما الشيخ البكرى الآخر الذى كان مشهوراً فى القاهرة . فهو الشيخ توفيق البكرى صاحب كتاب (صهاريج اللؤلؤ) وكان أديبا مرموقاً من الأدباء المعدودين فى الجيل الماضى ، وكتابه من عيون الأدب العربى الحديث .

وكان آخر مشايخ البكرية ممن تولوا مشيخة الصوفية وحمل لقب شيخ مشايخ الطرق الصوفية ، رجلاً تعلم فى انجلترا . وكان يتقن اللغة الإنجليزية ، وقد عين فى هذا المنصب أيام الملك السابق فاروق ، وألبسوه ملابس المشيخة ليقابل الملك فكانت من أعجب الملابس ، فقد إرتدى الشيخ بدلة ردنجوت رمادية وعلى رأسه طربوش تحول إلى عمامة عندما لفوا من حوله شال عمامة بيضاء .

وقد سافر هذا الشيخ البكرى المودرن أى الحديث إلى السودان عندما كان فاروق يحمل لقب ملك مصر والسودان ، ولعله أراد أن يصبح شيخ مشايخ الطرق الصوفية الديار المصرية والديار السودانية أيضا .

ويبدو أن دعوة الفرنسيين إلى احتفالات الشيخ البكرى بالمولد النبوى الشريف كل سنة ، وخاصة سفير فرنسا فى القاهرة . كان من التقاليد التى وصفها لهم الشيخ خليل البكرى منذ أيام نابليون بونابرت . فإنه دعا نابليون إلى حفلة المولد التى أقامها عند بركة الأزبكية ، فأرسل بونابرت عساكره إلى ساحة المولد واطلقوا المدافع ، ثم جاء بونابرت إلى سرادق الشيخ خليل ممتطيا جواده ، وقد ارتدى عمامة وجبة وقفطانا ، وعندما اقيمت حفلة الذكر ووقف المشايخ يذكرون على أنغام الدفوف . وقف معهم نابليون وأدى هذه الحركات معهم . . واشيع فى القاهرة أن القائد الفرنسى قد اعتنق الإسلام ، ولكن أهل القاهرة سخروا من هذا الكلام ، ولم يصدقوه ، وقالوا إن هذه الإشاعة من إشاعات شيخ مشايخ الطرق الصوفية .

ما أكثر هذه القصص وما أمتعها أيضا . . فأنت ترى فى كل حكاية منها لمحة من ذكاء القاهريين الذين يقولون لك . . هل يستطيع أحد أن يقول إن البغل فى الابريق .

توفى منذ أسابيع قليلة الكاتب الكبير سعد مكاوى ، بعد رحلة طويلة فى الإبداع القصصى والروائى منذ الأربعينيات وحتى الرمق الأخير . . . ولا يسع أسرة تحرير القاهرة إلا مشاركة الحركة الأدبية فى مصر والعالم العربى لمصابها فى فقد كـاتب وروائى أعطى للفن والكلمة حياته ، والقاهرة تقدم هذا العرض النقدى لرواية لا تسقنى وحدى التى صدرت قبل وفاة الكاتب بشهور قليلة . . .

البعد اللازمانى فى رواية "لاتسقنى وحدى" لسعد مكاوى

شمس الدين موسى

رواية « لا تسقنى وحدى » تعتبر الرواية الرابعة فى أعمال الكاتب الروائية ، بعد « الرجل والطريق » ، و « السائرون نياماً » و « الكرباج » . . . . وجدير بالذكر أن الروايتين الأخيرتين تستلهمان أجزاء معينة من تاريخ الشعب المصرى فى مرحلتين ربما تكونان متشابهتين ــ الأولى تمثل عصر المماليك ، والثانية تمثل بداية عصر « محمد على » . . . .

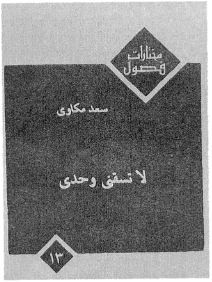
ورواية « لا تسقنى وحدى » تعتبر تجربة جديدة فى الكتابة الروائية ، إذ يتجاوز فيها الروائى « سعد مكاوى » فكرة استخدام التاريخ كحيلة روائية يتغلغل من خلالها الروائى داخل نفس الإنسان المصرى ، فيحاول الوصول إلى المكونات الأولى لشخصيته . وتكون العلاقة بين الذات والمطلق فيها هى الأساس فى العمل الروائى ، مع عدم ابتعاد أفكاره عن الأرض التى ظل يحرث فيها ، فالعمق فى الزمان والجنوح به نحو المستقبل ، يعطى معنى المطلق ، بينما الأرضية التى تتحرك عليها الأحداث ، والتى لا يستطيع القارىء أن يكتشفها إلا بشكل محسوس وبطىء لا تكون إلا أرض مصر ، والقاهرة على وجه التحديد .

لذا يستطيع القارىء أن يتبين أن رواية « لا تسقنى وحدى » تمثل تجربة خاصة ، لا تتكرر كثيراً فى أعمال الكاتب ، لأنها تتجاوز فكرة الرواية الواقعية إلى نوع جديد يمكننا أن نطلق عليه الرواية الميتاواقعية .

فالرواية تعتمد فى سرد تفاصيلها وأحداثها على إطار أقرب ما يكون إلى الأسطورية ، أو الحلم الذى ينبع من المناخ العام . واللغة المستخدمة فى سرد التفاصيل المختلفة المتناثرة فى أنحاء الزمان ، ــ على لسان الراوى ــ حيث ينجح الكاتب فى تقديمها « وتصويرها روائياً » ، رغم أن تلك التفاصيل كما يحسها القارىء ، تكون نابعة من الحياة ، وتحكى عن أرض الواقع ، كما يبدو من ذلك الحوار بين الشيخ الغريب ، وكل من « مروان وعلاء الدين » أثناء بحثهم فى عمق الصحراء عن الطريق الصحيح الذى يجب أن يطرقوه عند هجرتهما :

ــ من أين جئتما ؟

قال مروان نافد الصبر :



ــ من أرض خير عميم لم يخرجنا منها غير حماقة صاحبى هذا !

قال علاء الدين فى خشوع

ــ جئنا يا سيدى من أرض النباتات المتسلقة والقلوب الميتة .

هز الشيخ رأسه ودق الأرض بعصاه الطويلة :

ــ وإلى أين القصد ؟

قال مروان فى حسرة .

ــ إلى أى أرض لا تسودها طفيليات تفترس حياة الأشجار المثمرة .

فالواقع المرفوض جعل هذين الصوتين ، أو هذين البطلين ، اللذين تتبعهما الرواية يفضلان الهجرة بعيداً عن أرضهما ، أرض النباتات المتسلقة ، بعد أن فشلا فى تحقيق ذاتهما . والهجرة تمثل فى حياتنا إحدى القيم الحقيقية ، التى يتعامل معها الناس يومياً . وهذه الهجرة تبدأ منذ اللحظة الأولى للتفكير فيها ، وتستغرق مساحة عريضة تمثلها تلك الصحراء الشاسعة ، التى تفصل المنطقة المهجورة عن الموطن الجديد ، فالصحراء هى المطلق ، الذى انطلق إليه كل من مروان وعلاء الدين ، كما أن الصحراء توحى بالصفاء ، واللانهائية ، بل والروحانية برغم ما فيها من أخطار وجفاف ، فعندما يفشل الإنسان فى تحقيق معنى لحياته ، فلابد أن يسقط فى حالة من الضياع ، وإذا حاول الخروج من ذلك الضياع فإنه يبدأ رحلة معاناة كاملة ، الخوف من الضياع ، والخوف من السقوط ، وتحمل أعباء ما رفضه من قبل ، والصحراء تمثل تلك الحالة الوسطى بين الضياع والخوف من العودة إلى كل ما تركاه وراءهما ــ كما يقول أحد الشخصين . . علاء الدين .

ــ كل ما خلفناه وراءنا هو خراب الروح ، وموت العقل ، فاصمت وتقدم .

والرحلة التى تقدمها الرواية رحلة عبر مفازة الصحراء القاحلة ، ما بين التردد فى الاستمرار أو

التفكير فى العودة ، فهما فى حالة من الشك ، تزيد وتضعف حسب الأحوال والظروف ، وربما تزيد عند أحدهما فى الوقت الذى تكون فيه ضعيفة عند الآخر ، والعكس . . . لعلهما يعيشان تلك الحالة التى عاشها « دانتى » فى المطهر بين الجحيم والفردوس . فالطريق إلى الفردوس ليس معبداً ، والوصول لا يتم إلا للشخص الموعود ، الذى يستطيع أن ينتصر على تلك الأخطار . فهل ينجحان فى الوصول إلى الفردوس ؟ إلى المطلق ؟ وهل تتركهما الظروف لكى يصلا أم لا ؟؟

وتتكثف حالة الشك فى تلك الكلمات ، وبسبب ذلك الصوت الباطنى الذى سمعاه بين صخرتين عملاقتين ، وهو صوت الشيخ الحكيم .

ـ أين أنا على الطريق والحقيقة ما تزال بعيدة عنى ، أنا مَنْ يصبو إلى نورها بشوق جاذب بزمامى ؟ . . أين أنا على الطريق ووجدانى لا يزال عطشان ، إلى أن يتكامل فأكون إنساناً حقاً . وكفاى ممدودتان للعطايا ، وتوبتى ما تزال متضرعة على عتبات الجمال .

وهناك فى المدينة بعد رحلة الصحراء الطويلة التى لا ينجو من مخاطرها إلا من له باع وجلد على التحمل . يكون علاء الدين وحده بعد تخلف مروان صديقه . يعيش علاء الدين ذلك البطل الرمز الأسطورى مدينة القاهرة ، بعيوبها وظلم حكامها ، ومقاهيها التى يتغنى فيها الرواة من أمثال الحاج عمران بالحكايات الشعبية القديمة التى نجدها تتسلسل بين الفصول ـ ممثلة ذلك البعد الزمنى ، الذى يستخدمه الروائى كرمز لما يدور حوله .

ويلاحظ القارىء أن التكنيك الذى اتبعه الكاتب « سعد مكاوى » فى الرواية هو ذات التكنيك الذى استخدم فى رواية « الكرباج » ، ويظهر ذلك فى شمول الرواية على خطين متوازيين ، فالخط الواقعى يتوازى مع الخط الأسطورى الممتد عبر التاريخ الذى تنبعث صوره من ماضى المدينة العريق بروائحه وعبقه الخاص ، وهو الخط الذى يتمثل ويتحقق فى الماضى ويستعيده الرواة فى رواياتهم ، التى يُنشدونها كل ليلة .

وتلك هى سمات القاهرة قبل انتشار وسائل الإتصال الحديثة كالصحافة ، والإذاعة ، والتليفزيون .

ومن بين ما تسلط عليه الرواية الأضواء ـ الكثير من أخبار المتصوفة ، مثل السهروردى ، وابن الفارض ، وابن عبد السلام ، مما يصور تلك المقاومة التى ابداها هؤلاء للظلم ، ونشرهم نور المقاومة ليضىء ذلك الظلام ، الذى يحيط بالفلاح « علاء الدين » عندما يهرب ثانية من القاهرة ، التى هاجر إليها طلباً للأمان والسلام . لكن المؤامرات لم تتركه ، ولم تدع صاحبه ، فسرعان ما عاد هارباً إلى الصحراء ليصل إلى شيخه شهاب الدين السهروردى الذى يقول له :

ـ القاهرة هى الأخرى يا علاء الدين فقدت قدرتها المنعشة ، لكنها ليست جثة هامدة ولن تكون .
ـ ضاقت بكلماتى المتواضعة

. . . .

ـ إنها فى محنة ، فهى منذ استكانت للجحود ، وركنت إلى التقليد فقدت قدرتها على الإبداع ، والنبض الحر فيها قليل . . يتوارى .

وهكذا يلاحظ القارىء أن وراء تلك الغلالة الشفافة من اللغة والعبارات المكثفة الغنية بالمعانى ، يقبع الهم الإنسانى الأكبر ولا تتخطاه الرواية ، بل إنها تعيشه بصورة أكثر انطلاقاً من حصاره بين جدران عبارات محددة ومعانٍ تقريرية ، مما أعطى للرواية بعدها اللازمانى وإن كانت تتحرك فوق أرضية القاهرة . القاهرة المنطلقة من التاريخ إلى المستقبل والمطلق .

نبض الشباب

ما تيسر من باب ابن مهزوم

● « أيوه يا جدو . . . . . ها وبعدين . . . . . . » .

وسئيلُ ابن مهزومٍ هذا كاتبٌ زلنطحى ، له قلمٌ أرندلى ، يدّعى الفهمَ فى كل صغيرةٍ وكبيرةٍ ، ذلك لأنسه دعّى ، وهو واحد ممّنْ ذاع صيتهم وعلا ضجيجهم فى زمن ردىء ، يكتب بقدمه ، توهم أن فى الجعجعةِ منفعةْ ، فترك صحنَ الجامعةْ ، وهو بعد معيد ، يأتى حاكم ، فيطلق حواليه البخور ، ويتمسح فى بلاط القصور ، وإن اشتدت الهوجةْ ، يمتطى الموجةْ ، ويتقدم السائرين ، ويظل ابن مهزوم على هذه الحالْ ، قانعاً بما إليه آلْ ، فتراه أنيساً . . . فى أى مجالْ ، منصوراً . . فى جميع الأحوال ، ولأن بقاء الحال محال « وما دايم غير وجه الله » يجىء حاكم جديد فلا يعدم ابن مهزوم وسيلةْ ، ولا تمنعه حيلةْ ، فينبرى من فوره ليرسل الزغاريدْ ، وينشد هابط الأناشيدْ ، فإذا بالحاكم الأول زنديق وديكتاتور عنيدْ ، وإذا بالحاكم الجديد ، فى عهده سيصبح كل إنسان سعيد .

وسئيلُ ابن مهزوم هذا ضليعٌ فى كل مقام سفيه ، ثكلته أمه « وكمان » أبيه ، يتحدث عن كلاب المحروسة بريجيت بنت باردو ، ويترحم على حُسن المرحومة مارلين بنت مونرو ، فيغدق عليها القريظْ ، ويشكو دائماً أبداً من مصرانه الغليظْ . . . . . اللهم احفظنا . . . يا حفيظ .

ومن بين طرائف ابنُ مهزومْ ، طرفةٌ من كثير لا يستحق عليها « اللومْ » ، فمنْ شب على أمرٍ عليه يدومْ . . . « بينما بلغ سن الإحالة إلى المعاشْ ، عز عليه أن يخرج من المولد . . . « بلاش » فطار إلى جنوب الوادى ، ليهنأ ويستجدى حاكمه البادى ، مقدمه على الهلاك ، فأخذ « المعلوم » هناك ، ليصدر له جريدةْ ، بليدةْ بليدةْ ، تدافع عن عرشٍ قد نخره السوسْ ، بعد أن أصبح مَنْ يجلس عليه تابعاً وصار ترساً فى تروسْ ، آلة الطامعين ولم يسوسْ ، بالحق شعبه الفقيره ، الذى احتمى من الحصباء بالهجيرْ ، وانزوى حاكمه قابعاً فى قصره ، ينعمُ بالدمقس ، ويرفل فى الحريرْ ، ولما عاد ابن مهزوم إلى هنا ، ونال ما جنى ، خرجت من جحورها الدهماءْ ، واقتلعت حاكمها وأفعاله النكراء ، ليصبح فى خبر كان . . . وكانت « بمبة » كبيرة ، تزامنت مع خروجه إلى المعاشِ ، فاغتم ابن مهزومٍ غماً شديداً ، وابتاع بنطلوناً جديداً ، وطار يتريضُ فى باريزْ ، وما إن رجع حتى باغته مصرانه الغليظْ .

والدنيا من حوله تئنْ ، كسرب من العفاريت والجنْ ، تسأل عنِ اختفاءِ العدسِ « أبو جبة » وزيادةِ أسعارِ البنْ ، تركَ ابنُ مهزومٍ إخوانه من الأشباحْ ، ومضى بعيداً عن تحضير الأرواحْ ، وراح يكتب عن الشذوذ . . . . .

كأن العالم استراحْ ، وأصبح فقراؤه فى عيشةٍ « براحْ » ، وعاد لهم من الجفاف ماؤه ، والليل قد ولد الصباحْ ، وكأن العربَ استردوا فلسطين ، وحرروا لبنان ، بعد أن حملوا السلاحْ ، وملوا التشدق باللبانْ ، وكأن كل شىء أصبح « بمبى » ، وصار الإنسان ينام قرير العين على أى جنب ، فلم يعدْ أمام سئيل ابن مهزوم سوى أن يدبجَ مقالات الشذوذ ، ايه دنيا . . . .

« أيوه يا جدو . . . ها وبعدين . . . . »
مش كفاية كده من السيرة الغم دى . . . . . ●

عمر نجم

من الصحافة الأدبية العربية

□لا .. يانزار قبانى
للشعر أبناء آخرون :ـ

فى العدد ١٣٦ ـ كانون الأول ١٩٨٥ من مجلة (النهضة العربية) وتحت عنوان « مهرجان المربد الشعرى السادس » كانت متابعة « مصورة » لفيصل جاسم من بغداد لأحداث المهرجان التفصيلية حيث جاء بها ما يلى :

« سبعة من شعراء العرب اعتلوا مسرح قاعة الاحتفالات الكبرى فى جلسة الافتتاح هم : نزار قبانى ، وعبد الله الفيصل (قرأ قصيدته نيابة عنه الشاعر الفلسطينى أديب ناصر) ، وسعاد الصباح ، وعبد الرزاق عبد الواحد ، وسعد درويش ، وعبد الرحيم عمر ، ومحيى الدين فارس . ولقد كانت كلمة الشاعر نزار قبانى تحية للعراق الذى يقاتل ويقيم أكبر مهرجان فى الشعر العربى فى آن واحد ، ويقول فيها : هاهو الشعر يعود إلى بغداد مرة أخرى كما يعود الطفل الضائع إلى بيت أبيه ، لا أحد يعرف فى هذا العالم معنى أبوة الشعر إلا أهل الرصافة والكرخ ، فالشعر باستثناء العراق لا أثر له ولا بيت له ولا سرير يأوى إليه . »

ثم يضيف « نزار قبانى » فى سكرة متنشية :ـ « لا أعتقد أن حكومة « ثورية » فى أى مكان من العالم أدخلت الشعر فى جدول أعمال مجلس قيادة الثورة ، ومناقشات مجلس الوزراء ، وفى خطط التنمية والأعمال مثلما فعلت الحكومة العراقية » .

وأنا أحب (بغداد) الشعر ، والشعراء ، والعروبة (بغداد) السياب ، وحسب الشيخ جعفر ، وسعدى يوسف . ولكنى لا أحب « قصائد مديح البلاط » ، ولا أحب تشويه (الحقيقة الناتئة) ، ولا أحب ابتذال مسألة الحب ذاته .

الشعر بيت حنون « دافىء » يلجأ إليه كل الأطفال المتمردين والحالمين بالثورة من محيط المنطقة إلى خليجها .

الشعر مشروع « ثورى » يتأبى على الخضوع لجدول أعمال أى مجلس أو مؤسسة أو نظام مهما كان تحضره أو شعاره ، وهو ليس طفلاً ضائعاً فى القاهرة أو دمشق أو بيروت أو عدن ، وليست له إقامة استثنائية فى كل تلك العواصم ما عدا الرصافة والكرخ . إن له أثراً وبيتاً وسريراً فى كل ركن من أركان العالم العربى .

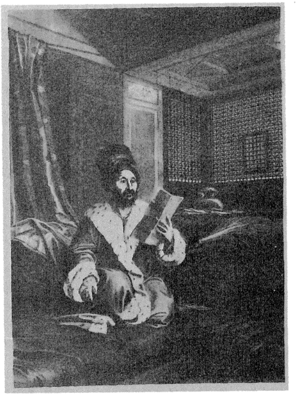
الشعر ليس مهرجاناً ، ولا كرنفالاً ، ولا حفلة تعميد مبرمجة برمجة « رسمية » ـ وإن كنا لا ننكر أن يقيم أحد له منا مهرجاناً أو يرفع باسمه قوساً من أقواس النصر ـ ولكنه فى الأساس يكتسب وجوده ، وأبوته ، وفاعليته ، وجدواه من كونه أكثر حرية من اللافتات الملونة التى تهتف باسمه فى المحافل ، وأكثر ثورية من جلسات البحث والنقد التى تعقد حوله ، وأكثر صدقاً ، وأكثر نفاذاً إلى الوعى ، وإقناعاً من كلمات الوفود والضيوف وأعضاء الحلقات .

ويا « نزار قبانى » .. ياحاملا فى قلبك أحزان « بلقيس الراوى » ... ويا من (هكذا تكتب تاريخ النساء) ..

رجاءً ، أن تكون أكثر حكمةً ، وأقل انبهاراً .

فما هكذا يُكتب تاريخ الشعر العربى .

أم هكذا يُكتب تاريخُ الشعر العربى ؟!!.



□... ويُغنِّى محمود درويش :

وبعيداً عن ضجة الذات ، وزيف الكلام المدهون بزبدة الليل ، وتكريس ما لا يُكرَّس ، تأتى هذه السطور البسيطة فى متابعة فيصل جاسم لمهرجان المربد الشعرى كى تشى على قلتها بمعنى الغناء الحقيقى :ـ « وفى جلسة الختام الأخيرة قرأ الشاعر الفلسطينى محمود درويش مجموعة من قصائد ديوانه (مديح الظل العالى) ثم أعقبه الشاعر نزار قبانى بقراءة قصيدة جديدة ، وتحت إلحاح الجمهور اعتلى درويش مرة أخرى المسرح ليقرأ قصيدة جديدة لم يقرأها من قبل وهى قصيدة (من فضة الموت الذى لا موت فيه) . ألم أقل لكم أن الصدق أكثر نفاذاً ، وأكثر فاعلية ، وأكثر إقناعاً !

ألم أقل لكم أن الشعر الحقيقى ، والغناء الحقيقى ، هو ما يتواصل مع الوعى الجماعى خارج حدود البرامج والترتيبات الرسمية !

تحية لمهرجان المربد الشعرى مهرجاناً عربياً لكل العرب من الأدنى إلى الأقصى ، بعيداً عن كل احتيال ، وكل افتعال ، وكل ضراعةٍ على عتبات (الظل العالى) .

□الثقافة العربية .. الحصاد الأخير :ـ

● الناقد المصرى الدكتور جابر عصفور انتهى من كتابه الأخير « أقنعة الشاعر العربى المعاصر » ، فيه يتناول الناقد مفهوم (القناع) ، ووظيفته كتقنية شعرية دالة فى شعر : صلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ، وعبد الوهاب البياتى ، وأدونيس ، ومحمود درويش .

● « منزل دون جذور » رواية للكاتبة اللبنانية « أندريه شديد » صدرت عن دار فلاماريون الفرنسية .

● صدرت فى بغداد المجموعة القصصية الأولى للكاتبة ميسلون هادى بعنوان (الشخص الثالث) . المجموعة تحتوى ١٢ قصة كتبت فى الفترة ما بين ١٩٧٩ ، ١٩٨٥ .

روجيه عساف..

ومسرح الحكواتى

فاطمة عبده

إلتقى طلاب معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون برجل المسرح والسينما روجيه عساف أستاذ مادة الدراما بجامعة بيروت ، بمناسبة عرض فيلمه الأول « معركة » بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى سنة ١٩٨٥ ويعد روجيه رائد حركة مسرحية جديدة ، تحاول الوصول إلى مسرح عربى معاصر . يبدأ بمعايشة الواقع من خلال تواصله بالماضى مع أستبعاد الإستفادة بمنجزات المسرح الغربى وذاك من خلال تجارب جديدة أطلق عليها اسم « مسرح الحكواتى . . » و« القاهرة » تنشر هذه الندوة تواصلاً مع الواقع الثقافى ومع طموح الشباب الذين نظموا هذه الندوة

وقد بدأ عساف الندوه بشرح حركته المسرحية :ـ من أين بدأت ، وفلسفتها ، وحركتها :ـ

قال :ـ

كان الطريق هو العودة للتراث الشعبى المتناقل بين الناس ، وكانت المحاولة هى إيجاد أرضية مشتركة توحد بين فئات الشعب رغم إختلاف إنتمائها ، ليتأتى لنا جسر يوحد بين الماضى والحاضر لمحاولة خلق مسرح عربى صميم .

هذا لإيمانى بأن المسرح الغربى ولد فى ظروف إجتماعية معينة لا تتفق مع الحضارة الشرقية ، لذا حاولت أن أتلمس طرقاً مسرحية أصيلة فى البيئة العربية . فبدأت رحلة بحث طويلة حاولت فيها أن أتعرف على معطيات الواقع من خلال إختلاطى المباشر والطويل بجماعات من الناس ـ خاصة فى الجنوب اللبنانى والمخيمات الفلسطينية ـ وقد أستطعت أثناء تلك المعايشة الطويلة أن أتوصل إلى شكل مسرحى يقترب إلى حد بعيد من الإحتفال الجماعى . بحيث يصبح الجمهور جزءاً من العرض مشاركاً فيه منذ اللبنة الأولى ، وليس مجرد متفرج .

والملمح الأساسى فى هذا النوع من العروض هو الإرتجال والتأليف الجماعى ، الذى عادة ما يستند إلى قصة حقيقية يتناقلها الناس . يتم التوصل إلى مثل هذه النوعية من القصص عن طريق معايشة الفرقة شهوراً طويلة لمجتمع بعينه . وقد تستدعى تلك القصة المنتقاة من الواقع الحاضر قصصاً أخرى تكمن فى وجدان الجماعة بحيث يتواصل الحاضر بالماضى المترتب فى وجدان تلك الجماعة .



« ثم يستطرد روجية قائلاً »

هنا أصبح المسرح بهذه الصورة التى تعتمد على صياغة العرض عن طريق المعايشة شيئاً مختلفاً تماماً عن المسرح الغربى ، إذ صار نتاج حّرية وليس نتاج مدينه .

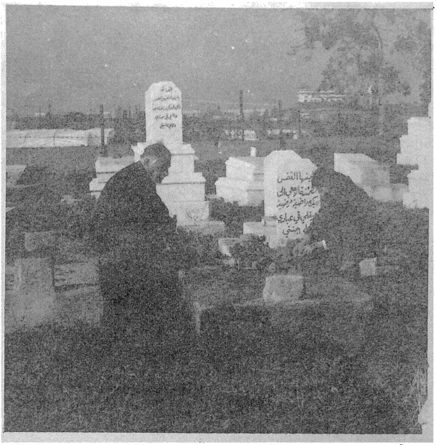
فالمسرح الغربى فى أعتقادى يقوم على فكرة التنكر منذ عهد اليونان ، تلك الفكرة التى تحمل فى طياتها دلالات حضارية معينه تتخلص فى تصوير ضرورة إنفصال الإنسان الريفى القادم إلى القرية عن هويته الحقيقية وأن يرتدى قناعاً « قناع العامل أو الخادم لسيده » . .

ـ أما المسرح فى مجتمعنا الشرقى ، فينبغى أن يتخل عن فكرة القناع والتنكر ، ويعتمد على إحتفاظ الممثل بشخصيته الحقيقية بوصفه تعبيراً عن البيئة التى ينتمى إليها ، والتى يتم فيها العرض المسرحى نفسه ، وبهذا يتم التواصل بين العمل وبين الجمهور .

ـ والمسرح من وجهه نظرى ليس إلا ساحة يلتقى فيها مجتمع القرية للتعبير عن نفسه من خلال الجدل الدائم بين الواقع المرير المتفكك وبين التراث الوجدانى والتاريخى المتكامل .

لذلك فالمسرح بالنسبة لى هو وسيلة للتعبير عن روح الجماعة وليس تغيراً للمجتمع . كما إنه وسيلة للمحافظة على الهوية العربية التى تتعرض الآن لخطر دائم سواء عن طريق الغزو العسكرى أو الحضارى .

ـ لكنى رغم ذلك لا أرفض بصورة مطلقة الإستفادة من أى أساليب مسرحية غربية ، بشرط أن يتم تطويعها لخدمة الهدف العام الذى ننشده ، كما أنى أعترف أن مسرحى ربما كان نتاجاً طبيعياً للمرحلة الصعبة التى يمر بها لبنان الآن . ولا أستطيع أن أجزم بأن لهذا النوع من المسرح سوف يكتب له الإستمرار .



[ـ لكن يبقى لروجيه عساف أن محاولته هذه هي تجربة صادقة نبعت من واقع حي . حاولت التعبير عنه بصدق ، وجعلت النشاط المسرحي يستمر رغم كل القلاقل والدمار]

وبعد عرض عساف لحركته المسرحية أجاب على أسئلة عدة وجهها له الطلاب كما دخل معهم في حوار طويل حول القضايا المثارة والتي كان أهمها .

●● ما طبيعة العرض في مسرح الحكواتي وما الفرق بينه وبين مسرح الشارع في أمريكا ؟

● عادة ما يكون العرض المسرحي في حديقة أو مدرسة أو غيرهما وعادة ما يتفق الناس قبل ذلك على المكان الذي يعده هؤلاء الناس بأنفسهم ، ويتولون بيع التذاكر ، ويقومون بالدعاية للعرض ، وتحديد موعده عند البداية يدخل الممثلون والناس معاً . . . يتحدثون أحاديث طبيعية ، ثم نرحب بالجمهور بقصيدة أو أغنية نلمح فيها بموضوع السهرة . بعدها نبدأ السهرة بشكل إحتفالي ، فنعرض فيها الرواية الطبيعية لأحداث الحكاية ، ثم تبدأ عملية التمثيل ولا يوجد قاعدة لذلك فيمكن أن يبدأ الراوي نفسه في تمثيل المشهد ويكون أول شخصية في المسرحية كما يمكن أن يقوم بذلك الآخرون . وأحياناً يحدث أثناء التمثيل أن نعود للراوية ورغم أنه قد سبق الجمهور وقام بتحديد موعد السهرة إلا إنه لا توجد لحظة زمنية لبدء العرض . كما أن الإضاءة تظل مستمرة بصالة العرض طوال الوقت .

ـ أما عن الفرق بين الحكواتي ومسرح الشارع في أمريكا فيتمثل في أنه في مسرح الحكواتي يشترك الناس في العمل نفسه أبتداءً من البروفات الأولى . ومن ثم ، لا ينفصل الجمهور عن الممثلين عملياً أثناء العرض . وهنا يكون الإنسجام والتوافق المسبق الأمر غير المتوفر في مسرح الشارع . . .

كما إننا في النهاية نقدم نصاً ثابتاً يمكن عرضه في أي مكان ويكون فيه التنوع بين الرواية والشعر والتمثيل والكورس . . . إلخ على خلاف مسرح الشارع الأمريكي .

●● كيف تختار الممثل ؟

● يتم إختيار الممثل بصعوبة ، فقد أستغرق إعداد الفرقة ثلاث سنوات . وأنا أعزف الناس قبل التفكير في المسرح ، وهؤلاء الناس هم الذين يقومون بالتمثيل وعمل المسرحية . لذلك فلا توجد فرقة بالمعنى المفهوم ولكنها تقوم بشكل ظرفي ، وأثناء العمل تتطور العلاقات ويمكن من خلال حضور أي شخص أن يتحول إلى ممثل في مسرحية ، من مسرح الحكواتي .

●● كيف يمكنك التغلب على تباين الإتجاهات في المجموعة التي تقوم بالعرض ؟

● من الضروري جداً الإنسجام بين أعضاء الفرقة ، ويمكن أن يتباين الناس في إتجاهاتهم ولكنهم ينسجمون رغم ذلك . فالظروف الموجودة في لبنان الآن تساعد على توفر ذلك . فنحن نعيش تلك الظروف كعائلة واحدة أمام عدو واحد ، لإننا جميعاً أمام الموت .

لذا فالحرب ساعدت في صحة الممارسة للعمل . ووجود ثقة بين الفنان والناس . وهذا شيء لم يوجد دائماً ، فالفنان عادة لا يثق بالشعب إنما يثق في الفن وعندنا في الحكواتي أختلفت الحالة . لهذا لم تتأثر بتباين الإتجاهات ، وأن كنت أقول إنه يوجد بعض الناس التي تقو لبت في ضرب ما . وهؤلاء لا يعملوا معاً منذ البداية .

ذلك لا يعني أن الفرقة ليس فيها صعوبات أو مناقشات ولكن هذه المشاكل تحل وإذا لم تنتسه لا يصبح هناك عمل . لإنه لابد أن يتحقق نوع من الإنسجام والوحدة الفكرية . وإن كان هذا ليس سهلاً .

●● هل تستمر الفرقة بدون روجيه عساف ؟

● لا فنحن بدأنا العمل معاً منذ عام ١٩٧٧ إلى سنة ١٩٨٥ وهي فترة غير كافية لتأسيس فرقة متكاملة كما أن هذا المنهج جديد أنا الذي بدأته . ولا يوجد من يكمل الطريق حتى الآن .

●● ما الذي تريد توصيله من خلال مسرحك ؟

● من الأشياء التي أكتشفناها في لبنان خلال الممارسة أن الإنسان في حاجة إلى التعبير ، وهذا ليس محسوساً دائماً . إنما نحن نشعريه جيداً نظراً للحرب التي تقوض بيتاً أو تؤدي بأشخاص عديدين ، والذي تلغيه تلك الحرب تر[illegible] الناس أن تبقيه . لهذا أما فالتعبير يحقق رغبة الش[illegible] في بقاء ذلك التاريخ من خلال الذاكرة الجماع[illegible] . . . هذا لإننا مهددون مباشرة في لبنان . وفي رأيي أن كل المجتمع العربي مهدد . ذلك ما يجعل الإنسان يتجلد ويتماسك مع الآخرين من خلال الحكي . وتسجيل الواقع والتعبير عنه بالفعل المسرحي .

●● هل هناك في مسرحك مضامين لا تتناسب مع الخشبة الأرسطية ؟

● أنا لم أطرح الشكل البديل للمسرح الغربي ، كما أنني لا أنكر هذا الشكل ، ولكني أقول أننا في علاقتنا بالنمط الذي تمثله حياتنا نعتقد أن ذلك الشكل أو ذاك قد يلبي حاجتنا للتعبير . إن كل شعب لديه وسائل تعبيره الخاصة ، التي تخلق مسرحه الخاص . فمقياسه لن يكون أبداً هو مسرح راسين وكورني والحكوتي هو شكل من تلك الأشكال الخاصة التي أتحدث عنها ، بل ويحتوي الأشكال الأخرى . . . إننا نستخدم من خلاله المسرح ولا تخدمه ، وفيه نستفيد من برخت وغيره بل ومن السينما أيضا .

عندما تقسم حبيبتى

وليم شكسبير
ترجمة ادوارد عدلى حلمى



عندما تقسم حبيبتى انها مخلصة
جدالى
فانى أثق أصدقها
ولو أنى أعرف انها كاذبة
فهى تعتقد أنى ساذج لهذه الدرجة
ونسيت انى أفطن لكل حيل العالم المستخفية
واعتقدت بتفكيرها الأحمق
أنى ما زلت صغيراً
مع انها تعلم انى
جاوزت أجمل سنى العمر .
وبساطة فأنا أصدق
كلماتها المعسولة الكاذبة
فمن كلا الناحيتين
تُطمس الحقيقة ،
فهل لهذا السبب لا تعترفين بأنك غير مخلصة ؟
وهل لهذا السبب أيضا لا أعترف بأنى عجوز ؟
فخير ثياب الحب انما يتجلى
فى الثقة
وعمر الحب لا يقاس بالسنين
فحبيبتى تكذب فى أقوالها
وبالتالى فأنا أكذب عليها ،
وهكذا ترضى الأكاذيب غرورنا
فى غمرة أخطائنا .

التربيع والتدوير
بكائية زمن الأقساط

فاضل الأسود

فى الزمن الردىء ، زمن الجحود والنكران ، زمن الغواية والجشع زمن النهم والأستهلاك والأقساط . لابد أن تضيع القيم وتداس هامات البشر ، بعد أن يكونوا قد سقطوا بالفعل فى وحل الغواية ، مكبلين بالقيود والأقساط .

ومن هذه التيمة فائقة البساطة ، فائقة الثراء . ينسج الفنان (سمير العصفورى) بمغزله الرقيق خيوط الكاتب المسرحى التونسى (عز الدين المدنى) . والذى كتب معارضة رشيقة العبارة لكتاب (التربيع والتدوير) . وليضع منها نسيجا ضافيا وعرضاً مسرحياً بالغ الثراء فى قالب المونودراما . وبغض النظر عن رأينا فى قضية المونودراما وهل هى إنتكاس أو نكسة وتراجع فى مسأله المسرح ؟ ولسوف يجد القارىء ما سوف يشفى غليله فى دراسه مفصلة بجوار هـذا المقال . وبغض النظر أيضا فيما يذهب إليه المؤلف والمخرج حول قيمة الكاتب الموسوعى (أبو عثمان عمرو بن بحر) المعروف بالجاحظ . وإن كان رأينا أن عبقرية الجاحظ وموهبته كأديب ومفكر موسوعى هى التى صنعت شهرته وهى التى سهلت له الطريق إلى النجاح والقرب من ذوى السلطان . ولم تكن القربى من الولاء أو الخلفاء هى سبب موهبه الجاحظ الذى عاش ما يقرب قرن من الزمان . فما حيلته وهو الذى عاصر أثنى عشر خليفه من خلفاء دولة بنى العباس وكلهم تنافسوا على التقرب إلى الرجل وما ذنبه إذا خاصمته الأيام فى تلك الفترة العصيبه المعروفة بمحنه خلق القرآن أيام حكم المتوكل) ولقد تعرض مع أستاذه وشيخه (أبو أسحاق أبراهيم بن سيار النظام) وبقية أقطاب الاعتزال للتنكيل والحبس .

لكن ما يهمنا بالدرجة الأولى فى هذه العجاله هو العرض المسرحى فى حد ذاته . كما شاهده الجمهور فى قا (صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة) .

وليس كما دونه مؤلفه (عز الدين المدنى) أو كما نشر فى مجله (فضاءات مسرحية) . أو حتى كما طوعه الفنان (سمير العصفورى) . فأن الفضل فى ذلك ليس من شأن كاتب هذه العجاله .

وبداية فأن العرض المسرحى (التربيع والتدوير) تتقاطع عنده محاور ثلاثه هى بمثابه مفاتيح ضبط الأوتار فى آله العزف المسرحى . أو هى مستويات ثلاث يمكن الدخول منها للعرض الفنى . وإن كان كل مستوى على حده ينبع مما قبله ويرتبط عضوياً بما يليه :

فهناك مستوى الترابط والمباشرة والمتمثل فى مشكلة (أحمد بن عبد الوهاب) والذى هجاه (الجاحظ) فى كتابه (التربيع والتدوير) . ثم يتسع منظور العرض من خصوصية التنابز والهجاء المتبادل بين (أحمد بن عبد الوهاب) وغريمه (الجاحظ) إلى مستوى اكثر رحابه وشمولاً يعرض قضايا كل (الأحمدات عبد الوهاب) ممن جاءوا إلى الدنيا قبل زمان (أحمد عبد الوهاب) والجاحظ وممن أتو بعده فى كل زمان ومكان .

ثم يعود العرض مرة أخرى لِيُضَيِّقَ من منظور الرؤية كى يتيح بعداً اكثر توهجا ومذاقا اكثر سخونة بالتعرض لقضية المواطن المصرى (أحمد عبد الوهاب) معاصرنا والذى عاش وما زال بيننا .

بين هذه المستويات المسرحية الثلاثه يتنقل الفنان (أحمد ماهر) بقدرة تمثيلية مدهشة . فهو بلا شك مكسب العرض رقم واحد فيما يقوم به من أداء جعله يتغلب بسهوله على كل صعوبات ومشكلات دور صعب ومجهد لقد برهن (أحمد ماهر) على أنه قادر على الأنسلاخ من أطار الأدوار التقليديه بميلاد جديد فى مثل هذه النوعيه المرهقه من الأعمال .

وإذا كانت (التربيع والتدوير) بمثابة محطة أنطلاق جديدة (لأحمد ماهر) فأنها بالنسبه للجمهور مثل حلم جميل رغم قصره الشديد مع فن (سمير العصفورى) الذى نفتقده طويلا .



فلقد استطاع أن يحول ذلك المونولوج الطويل إلى عرض وأداء جميل فساحة العرض ليست سوى سطح بيت مصرى يطل على مركز الحياة فى قاهرة المعز القديمة وبالقرب من ساحة (سيدنا الحسين) والأزهر الشريف .

فمن هـذه المفردات البسيطة والتى لا تتيح سوى إختياراً صعباً . أستطاع (سمير العصفورى) أن يصوغ شكلا يتميز بالجمال والتنوع .

فعطر التاريخ المنبعث من حوارى وأزقه القاهرة المعزية يمتزج بعطر سحابات البخور والمسك الذى ينتشر فى صالة العرض .

والجو الصوفى ومسامع التراتيل والتواشيح الصادرة من مآذن الحى القديم ، تتألف مع قدم القضيه التى يطرحها (أحمد عبد الوهاب) . وقطع الملابس وأحبال الغسيل وأن كانت قد وفرت للعرض المسرحى قدرا من الاستخدام الجمالى والحركى المتمثل فى خلق الاسماء بشخصيات وهمية فى عالم (أحمد عبد الوهاب) كى يحاورها أو يلاغيها وقد يتخاصم معها أو يهجوها على مستوى الفصل المسرحى .

وهى أيضا مفردات مفعمة ثريه بما تحمله من إشارات وكنايات فى المغزى والنسيج الدلالى للعرض . وكأنها نشر للغسيل القذر لتلك الشخصية الأنتهازيه . وهى أيضا تعرية بلا هوادة أو رحمة لذلك الكيان البشرى المتخاذل سواء فى عصر (المعتصم) أو فى عصر آخر والمتمثله فى قطع الملابس الداخلية المنشورة على الاحبال فوق السطوح .

كما أن الحركة الدائرية للعرض (روندو) والتى يجسدها (أحمد ماهر) بخطواته المستمرة حتى بعد أن تخفت الأنوار ويسود القاعة الظلام ، تؤكد عودة الحدث إلى نقطة البداية من جديد فى أول العرض وهكذا فى دورة أخرى . . الخ فى دائرة بلا أنقطاع أو توقف ، كما يقول أحمد ماهر فى شخصية المواطن المصرى الذى يدور مثل ثور فى ساقيه : أقوم الصبح بدرى وأغسل وجهى بالماء الدافىء والصابون ثم أتناول أفطارى جبنا وبيضا ومربى . . الخ . ولكن لنا أن نتسائل عن جدوى ذلك البلاغ الذى يبدأ به العرض على لسان أحد سكان حارة المعرى والذى أقتحم سطوحهم (أحمد بن عبد الوهاب) فهو بمثابة جملة تقريريه تحاول دون جهد حقيقى أن تلفت انتباه الجمهور لوجود شخصية غريبة التصرفات تقرأ كتبا قديمه . . . الخ) وفى رأى أنها تقلل من جمال العرض حيث أنها تفرض فى المتفرج قدرا من السذاجه فتحاول سد ذلك النقص . وهى أيضا تحاول أن تخلق بذره درامية لكنها محدودة من خلال شد إنتباه المتفرج بشكل صناعى إلى ما يشبه الحدوتة وهو أمر نرى من الأفضل التجاوز عنه خصوصا وهو يخلق فرعين بأن يقوم سؤال فى ذهن المشاهد هل كان بلاغ السكان وطلب النجدة قبل الأقتحام أم بعده ؟ وإذا كان بعد الأقتحام وهو ما يؤكده بلاغ السكان فكيف نفسر حركة دخول (أحمد ماهر) مقتحماً بعد أن يدق بضعة مسامير فى باب السطوح ؟

مهزلة فى هيئة الإستعلامات

أعلنت الهيئة العامة للإستعلامات فى شهر سبتمبر الماضى بجريدة الأهرام عن عدة مسابقات موضوعها إنتصارات حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وقد اشتركت فى مجال القصة القصيرة بإحدى قصصى ، وفى شهر ديسمبر الحالى أعلنت الهيئة المذكورة النتائج التى أسفرت عنها المسابقة ، وكان الإعلان بواسطة برقيات أرسلت للفائزين لكى يحضروا الحفل المخصص لهم ويتسلموا جوائزهم شخصياً .

وقد تلقيت بخلاف البرقية خطاباً من المنطقة التابعة لهيئة الاستعلامات بمحافظة الإسكندرية حيث أقيم . مضمونه التأكيد على كفائز ثالث أن أتوجه إلى القاهرة يوم الأحد ١٥/١٢/١٩٨٥ والذهاب إلى فندق هيلتون رمسيس حيث يقام حفل توزيع الجوائز بقاعة هيرون .

وسافرت بالفعل إلى القاهرة ، وذهبت إلى الفندق المذكور ، وقد بدأ الحفل فى السابعة والنصف ، وأخيراً أعلن رئيس هيئة الاستعلامات نتائج المسابقة ، وقد نال الفائز الأول ألف جنيه ، والفائز الثانى خمسمائة جنيه وانفض المولد ثم دعانا رئيس الهيئة الموقرة على طعام العشاء ، وذهبنا إلى قاعة أخرى بها « بوفيه » عظيم عليه الأطعمة وأفخرها وكذلك المشروبات والعصائر الممتازة .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن :

● ألم يكن من الممكن الإستعاضة عن تأجير مثل هذه القاعة فى هذا الفندق العظيم والغالى جداً جداً ـ بمكان آخر مثل نادى المحافظة أو فى مبنى الإستعلامات ؟!

● ألم يكن من الممكن الإستعاضة عن مثل هذه الأطعمة الفاخرة والغالية الثمن (جمبرى ـ كباب ـ حمام ـ لحوم باردة) واستبدالها بتحية بسيطة لا بذخ فيها ؟!

وأرى أن الهيئة العامة للإستعلامات قد خالفت العرف المتعارف عليه فى مجال المسابقات الأدبية فقد جرى العرف أن الجوائز المالية توزع حتى المركز الثالث ، وأحياناً حتى المركز الخامس .

وإذا كانت هناك بساطة لكان كل أديب فائز ـ فى هذه المسابقة التى أعلنت عنها هذه الهيئة الثرية ـ قد حصل على جائزة عادلة عندئذ يشعر بالتقدير بدلاً من أن يعود إلى محافظته ومعه ورقة مكتوب عليها شهادة تقدير .

وإذا كان الأمر هو الإعتناء بالمظهر والشكل . كان لابد للمشرف على هذا الإحتفال أن يقوم بتكريم الخمسة أدباء الأول بدلاً من إنحصار التكريم على الأول والثانى فقط .

وهل من المنطق أو العدل أن يتساوى صاحب المركز الثالث (كاتب هذه الرسالة) بصاحب المركز العشرين بشهادة تقدير . أشعر بالظلم فى التقدير ! ثم لماذا دعانا ـ إذن ـ الدكتور البلتاجى وهو يعلم أننا من محافظات بعيدة . هل لنكون « كومبارس » فى الحفل المقام خصيصاً لصاحب المركز الأول والثانى ؟!

وهناك أيضاً قصور قد حدث من قبل الهيئة العامة للإستعلامات ينحصر فى تجاهلها لنا كأدباء فائزين فى مسابقتهم وقد جئنا بناء على برقيات مرسلة لنا من الهيئة ونفاجأ بأنه لم يكن قد هيىء لنا المبيت أو مصاريفه ، ولا حتى مصاريف السفر .

وحتى تكون هناك ديمقراطية أطالب بإعادة تقديرنا نحن الذين فزنا حتى المركز الخامس على الأقل .

ختاماً . . هذا الإسراف الزائد فى الحفل المقام فى هيلتون رمسيس آلمنى كما تألم غيرى من جمهور الحاضرين خاصة وأن مصر تعانى من سداد ديونها .

حسين أبو زينه

رحيل

الوفاء يا أهل الوفاء !!

فى صمت إعلامى رهيب رحل عن عالمنا هذا الشهر العالم الجليل الدكتور عبد الكريم الخطيب تاركاً وراءه مجموعة قيمة من الدراسات الاسلامية فى التفسير والسنة والاجتهاد والفتوى فى القضايا المعاصرة ، كان رحمه الله مثالاً نادراً فى حسن الاخلاق ، وطيب المعاملة ، واستاذاً بمعنى الاستاذية لجيل من العلماء الذين يتواجدون الآن فى ساحة فكرنا ، وكانت له مواقفه المشهودة فى الكثير من القضايا العربية والاسلامية ، وللعالم الجليل اسلوبه المتميز الذى طالما أمتعنا به من خلال أحاديثه الاذاعية وما كاد الجرح يندمل حتى فجعنا بنبأ وفاة فضيلة الأستاذ الدكتور محمد كامل الفقى الذى عمل فى حقل التعليم والدعوة اعواما واعواماً ، وأخرج للمكتبة العربية مؤلفات جليلة طالما أثرت فكر طلاب العلم والدعوة والدعاة ، وكان رحمه الله مثالاً للداعية المستنير الذى يمزج الوافد بالموروث الثقافى الاسلامى ، وظل رائداً ، داعية وتخرجت على يديه أفواج وأفواج من طلاب الدعوة .

قبل رحيل هذين العلمين العالمين كنا قد فجعنا فى وفاة العلامة الجليل محمد كامل حته الذى وهب حياته لتاريخ الاسلام والدعوة الاسلامية وشارك فى مسيرة التعليم الاسلامى وكان مثالاً للعالم العامل .

هذه اوراق خضراء تتساقط من دوحة الساحة الاسلامية لاعوض لهم ، فنحن فى عصر من يذهب لا يجىء عوضه ولى كلمة عتاب على اعلامنا الذى اكتفى بأخبار كان اكثرها سطور خمسة فى عمود معلنا عن وفاة هؤلاء الافذاذ ألا يستحق هؤلاء منا الذكر والتكريم بدلاً من الموالد التى تقام لفلان وعلان أليس من الأجدر أن نبرز دور هؤلاء الأماجد كمثل أعلى لشبابنا الذى لا يجد المثل الاعلى إلا فى السطحيين ـ الوفاء يا أهل الوفاء !

معارض

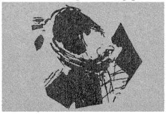
● يقام بقاعة السلام بمتحف محمد محمود خليل حتى الخامس من يناير معرض فن الزجاج للفنان [زكريا الخنانى] الذى يعرض مجموعة أعمال نحتية من الزجاج إضافة إلى أطباق زجاجية وآنية بحس تجريبى يلمس الروح المصرية ويتحرر فى يسر وثبات .

● يقام فى قاعة الأتيليه بالقاهرة معرض الفنان [فتحى عفيفى] يوم الأحد القادم ـ وهو يقدم مجموعة أعمال من التصوير الزيتى ـ هذا هو المعرض الأول للفنان فتحى عفيفى الذى عرف من قبل بنشاطه الواسع فى الأوساط العمالية وفوزه بالعديد من جوائز مسابقات العمال ـ يستمر المعرض حتى ١٧ يناير .

● يمثل مصر فى ترينالى الهند الدولى السادس الذى يقام فى ٢٢ فبراير القادم الخزاف اللواء [حسن عبد الحميد] والفنان [محمود بقشيش] ويصحب المعرض قوميسيراً له ـ ويشارك فى العرض ـ الخزاف الفنان [د. محمد طه حسين] .

مجلات

[المصريين] اسم مجلة الماستر التى صدرت عن مركز شباب شبرا البلد ـ بجهود ملفتة للنظر من أعضاء المركز حديثى العهد ـ السؤال هو لماذا لا تسمى المجلة [المصريون] أم أن القائمين على إخراجها خبراء أجانب لا يعرفون اللغة العربية :



أخبار

جمعية لأصدقاء ومحبى فؤاد حداد

● تقدم الأسبوع الماضى أصدقاء ومحبو الشاعر فؤاد حداد . إلى مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة بأوراق جمعية يرغبون فى إشهارها ، من أهداف الجمعية . . . المحافظة على وجمع ونشر أشعار فؤاد حداد ، بالإضافة إلى إقامة مهرجان سنوى تعلن خلاله نتائج مسابقة تنظمها الجمعية وتُمنح جوائزها إلى شعراء شبان ، ومن بين الحاضرين أنتخب مجلس مؤقت لإدارة الجمعية ، تشكل من د. عبد المحسن طه بدر أستاذ الأدب العربى الحديث بجامعة القاهرة رئيساً ، والشعراء . . . حسن فؤاد حداد نائباً للرئيس ، وعمر نجم سكرتيراً ، ومحمد الحلو أميناً للصندوق ، ومحمد كشيك عضواً ، وعمر الصاوى عضواً ●

● صدر للشاعر رفعت سلام كتاب جديد يحمل عنوان (غيمة فى بنطلون) ، وهو عنوان قصيدة الشاعر الكبير مايكوفسكى ـ يقدم رفعت سلام لهذه القصيدة الطويلة بدراسة نقدية .

● «الصياد واليمام» هى الرواية الأخيرة للقاص والروائى «ابراهيم عبد المجيد» . يتميز ابراهيم عبد المجيد فى هذه الرواية بلغة راصدة مكثفة شافة عما ورائها باقتدار حيث تمثل مدينة «الاسكندرية» عنصراً لـلإشعاع المكانى الدال . سبق للروائى ابراهيم عبد المجيد أن أصدر من قبل روايتين متميزتين هما «المسافات» و «ليلة العشق والدم» .

● يجرى المخرج الاذاعى [الشريف خاطر] اعداداً لمسرحية [سالومى] للكاتب [محمد سلماوى] تمهيداً لتقديمها فى البرنامج الثانى . كما يجرى الاعداد ايضاً لاخراج مسرحية للشاعر السكندرى [مهدى بندق] .

● يعرض كل يوم سبت وأحد من الاسبوع بنادى السينما بمجمع الفنون أحد الأفلام التى تهتم بالفنون التشكيلية ـ وصلت للمجمع مجموعة أفلام عن الفن الإيطالى وبداية المدرسة التأثيرية .

مسرح

المشخصاتية

تقدم فرقة شبرا الخيمة المسرحية أحد عروض الثقافة الجماهيرية الجيدة وهى مسرحية [المشخصاتية] من تأليف الكاتب [عبد الله الطوخى] واخراج [سلامة حسن] ، وتقوم المسرحية على تيمة بسيطة هى عودة المؤلف « حسن » ابن القرية بصحبة صديقه المخرج لتكوين فرقة مسرحية فى قريته ترفه عن أهل القرية بعد عناء يومهم ويعلن المنادى فى طرقاتها أنّ على الراغب فى التقدم إلى هذه الفرقة قيد اسمه حتى يختبر ، ومن خلال هذا السياق تتم مجموعة اسكتشات صغيرة من أهل القرية تحتوى على بعض نقاط اضاءة على حياتهم ايجاباً أو سلباً ـ فهذا هو « محمد محرم » الذى يقوم باقتدار بتمثيل دور « عرفان » يبحث عن كلب ليعضه حتى يدخل المستشفى مع حبيبته . . وهكذا . . ينقضى الفصل الأول دون حدث درامى متشابك ففيه يقوم [عبد الله الطوخى] بفرد مسطح الشخصيات ، كلٌ فى اتجاه دون أن يشعل فيها فتيل الصراع حتى يبدأ الفصل الثانى وتظهر مشكلة عدم وجود عنصر نسائى من الفرقة وهنا تظهر فكرة المسرحية التى تريد أن تقول إننا نقتل الحب ونقيد حرية المرأة بالخوف عليها ونحرم مجتمعنا وأنفسنا من فرصة أن تشاركنا المرأة دورها فى الكفاح . . تتقدم « المرأة » التى تقوم بدورها « لبنى ونس » باقتدار ـ مرتدية قناعاً على وجهها مطالبةً المؤلف بالتمثيل معها ـ ومطالبة فيها بعد زوجها [عبد الغفار] بتمثيل الحركة الثانية معها ـ فمن خلال هذا الثالوث [الزواج ـ المرأة ـ الحبيب القديم] يظهر الصراع بين الحرية والتشدق بالكلمات وقهر الانسان لنفسه بالاستسلام لمصير غير إنسانى .

ويزاوج عبد الله الطوخى بين مشكلة القرية ـ الوطن ـ والمرأة الحبيبة فى براعة فنية وإن سقطت هذه المزاوجة أحياناً تحت سنابك الشعارات التى يرددها « المؤلف » فى تقريرية خارج نطاق الحدث الدرامى حتى أننا نتخيل أنه سيقوم فى نهاية العرض المسرحى بإدانة تشدقاته هذه وادانة هذا الموقف السلبى القديم من قرية تأمل فى بطلها القادم اليها بعد سنين فى المدينة . . إلا أنه لم يفعل .

كذلك ساعد على احداث خلل كبير وفصل يعوق هذه المزاوجة بين المرأة والوطن تركيز المخرج [سلامة حسن] على حركة المجاميع وتأكيد العنصر الغنائى على هذا الوتر فى استفزازية عالية كان يمكن تضفيرها فى سياق الحدث الاجتماعى الاساسى ـ وكل هذه التأكيدات ليست ساذجة التركيب فسلامه حسن يجيد حركة المجاميع فى تشكيلات تحتة راقصة معبرة تخدمها عنصر الاضاءة بشكل جيد . . والاغانى التى كتبها [حمدى عيد] ولحنها وغناها الفنان [كمال زهران] من أجمل ما لحن وغنى تعبيراً واداءً يلصق الجمهور به ويمتعه . . لولا هذه النبرة العالية التى هى فوق طاقة . . الحدث المسرحى نفسه ـ وهذا العرض هو أقوى العروض التى شاهدتها للمخرج [سلامه حسن] على الاطلاق ويبدو فيه أنه تخلص من الحركات الرمزية الافتعالية للممثلين على المسرح وإن استخدمها فإنه يستخدمها فى سياق العرض بجودة وحرفية مثل المشهد الذى يتحول فيه أهل القرية على المسرح إلى حديقة زهور يلعب خلالها الحبيبان ويغنيان .

ويقدم العرض طاقات مسرحية جيدة مثل [محمد محرم ـ لبنى ونس ـ عيد أبو الحمد ـ عصام خليل ـ صفوت عبد الله ـ ناصر عبد التواب ـ أحمد شومان ـ أحمد عطية] اضافة الى المخرج [سلامه حسن] الذى يقدم نفسه من جديد فى هذا العمل وهو يرفع هذا الحاجز الأزلى بين الجمهور وخشبة المسرح فى ملامسة احتفاليه ظريفة . . ولا يخلو العرض من لمسة الفكاهة خاصة التى قدمها عيد أبو الحمد ومحمد محرم .

السؤال المطروح هو لماذا لا يقدم التليفزيون هذه العروض المبشرة من ممثلين يلتزمون بتعليمات المخرجين ولا يخرجون على النص ولا يتحولون الى بهلوانات يستضحكون الجمهور فقط للضحك . . لماذا ؟

محمد حلمى حامد

ندوات

● تقام فى السابعة من مساء غد الأربعاء الأول من يناير أمسية شعرية فى دار الأدباء يحضرها الشعراء [ابراهيم عيسى ـ أحمد زرزور ـ يسرى العزب ـ محمد حلمى حامد ـ أحمد درويش فولاز عبد الله الأنور ـ حياة أبو النصر] يدير الندوة الشاعر أحمد سويلم .

● أعلن لقاء الثلاثاء الغرفة بأتيليه القاهرة عن برنامجه لشهر يناير القادم حيث يناقش فى الثلاثاء الأول من يناير مجموعة قصصية للقاص [أحمد الشيخ] ويناقشها الناقد الدكتور [عبد القادر القط] وفى الثلاثاء الثانى مسرحية للكاتب [فاروق عطية] وفى الثلاثاء الثالث مسرحية شعرية للشاعر [محمود نسيم] أما الأربعاء الأخير فيناقش الدكتور [لويس عوض] مسرحية « البحث عن الجندى المجهول » للكاتب [جورج كامل] .

● نوقشت يوم الثلاثاء الماضى بأتيليه القاهرة مسرحية [لعبة الأقنعة] للكاتب [نبيل مرسى] ناقشها المخرج [الشريف خاطر] والمخرج [عادل العليمى] وتتحدث المسرحية عن فترة حكم « توت عنخ آمون » هذا الملك الصغير بعد وفاة إخناتون ومدى الصراع الدائر بين طيبة وتل العمارنه وبين كار ـ ع شريك توت عنخ آمون فى الحكم وبينه ـ وقد أشاد الناقدان بحكم تمرسيها فى العمل المسرحى ببنية المسرح لدى « نبيل مرسى » وتوقع له الجميع مع مدير الندوة الناقد الدكتور [مدحت الجيار] مستقبلا متميزاً فى كتابة المسرحية

سينما

أجراس الخطر : هل يدين المثقفين

عقدت جمعية الفيلم ندوة لمناقشة فيلم أجراس الخطر وهو الجزء الثانى من المحفظة معايا ، الفيلم قصة وسيناريو وحوار أحمد عبد الوهاب الذى اشتهر بالتصدى للمشكلات المجتمعية بداية من « فيلم انتبهوا أيها السادة ومروراً بالمحفظة معايا وحتى أجراس الخطر » ، يقوم ببطولة الفيلم نور الشريف وسعيد صالح ونورا وحاتم ذو الفقار والفيلم من إخراج محمد عبد العزيز الذى حضر الندوة مع نور الشريف والمؤلف والفنان عبد العزيز مخيون .

يبدأ الفيلم من نهاية الجزء الأول بخروج جابر « نور الشريف » من شركة « حاتم ذو الفقار » بعد أن لفقوا له قضية لاكتشافه مخالفات فى الشركة ــ يدخل جابر السجن ويخرج لتبدأ سلسلة من الصراعات والعلاقات التى تكشف مافيا الصفقات التى تتسم بالنصب والاحتيال من خلال رجال أعمال ظهروا بشكل طفيلى فى زمن سمح للصوص أن يصبحوا سادة المجتمع ماداموا يدفعون الضرائب .

وبعد صراعات نفسية داخلية وبدافع الانتقام يسلك جابر الذى ترك النشل طريقاً أكثر خطورة مقلداً رجل الأعمال حاتم ذو الفقار وينتهى الفيلم بقتله أثناء خروجه هو وزوجته من المستشفى حاملاً طفله الأول .

تحدث نادر عدلى المحرر بجريدة السياسى متسائلاً : لماذا يدين أحمد عبد الوهاب المثقف فى أفلام ثلاثة هى انتبهوا أيها السادة والمحفظة معايا وأجراس الخطر ؟ وأجاب أحمد عبد الوهاب : أنا أدين المجتمع الذى يحجر على المثقف . . فى فيلم انتبهوا أيها السادة يظهر المثقف عاجزاً عن الحصول على شقة وهو أستاذ جامعى وفى المحفظة معايا يظهر صحفى مفصول ومضطهد لأن قلمه لا يكتب إلا الحق وفى أجراس الخطر يظهر مسجوناً أى أنه صاحب قضية سجن من أجلها .

وأضاف أحمد عبد الوهاب : أنا أريد أن أقول فى هذا الفيلم أنه مادام هناك فساد سيظل الناس يسلكون طريق الفساد . . وأنا شخصياً أعانى من صراع داخلى بين كتابة أفلام تناقش قضايا وأخرى تافهة ولكنها تكسب ويحصل أصحابها على ألوف الجنيهات .

وتحدث بعد ذلك مجموعة من أعضاء الجمعية رافضين نهاية الفيلم . . وقال السيناريست عبد الحى أديب أن النهاية أراحت الجمهور وهذا مرفوض فى فيلم يناقش قضية كهذه القضية . . وكان المفروض أن ينتهى الفيلم عند حديث نور الشريف فى التليفزيون بعد أن أصبح انفتاحياً وتسلق ووصل إلى ما يريد . . هنا كان توتر الناس وقلقهم يؤكد أن هذا الشخص وأمثاله مازالوا يعيشون بيننا وسيظلون . . ولكن قتل جابر فى النهاية أضر الفيلم خاصة أن أسمه « أجراس الخطر » .

وأجاب أحمد عبد الوهاب : كانت نهاية الفيلم عند حديث نور فى التليفزيون ولكن الرقابة رفضت هذه النهاية . . وأرسلنا نسخة للمباحث ولم يأت الرد وكان ذلك قبل سبتمبر ١٩٨١ وتنبأ الفيلم بما حدث بعد ذلك حيث تم القبض على ١٦٣٥ ثبت أنهم من المثقفين . . ذهبت مرة ثانية للرقابة وثالثة وفى كل مرة أقابل بالرفض . . ولا أدرى كيف حصل منتجه على موافقة الرقابة .

وتحدث محمد أحمد عضو الجمعية قائلاً : لم أشاهد فيلماً عن الانفتاح يعالج هذا الموضوع بوعى إلا « فيلم أهل القمة » وفى هذا الفيلم هناك مشاهد منفذة بشكل سىء جداً مثل ضرب الخفير و « الاكشن » فى الفيلم بشكل عام لم يوفق وأجاب محمد عبد العزيز مخرج الفيلم : إننا فى هذا الفيلم نعرض لتغلب قوى الشر والعناصر المادية على القيم الشريفة ولكن وجود بعض عناصر الخير التى تناولها الفيلم تدل على أن الأمل فى الإصلاح مازال قائماً . . وما حدث بالنسبة لتنفيذ « الاكشن » فإن نور غير محترف « معارك وخناقات » وهو يتصرف بشكل تلقائى .

وتحدث نور الشريف عن دوره فى الفيلم فقال لم أقم بدورى فى هذا الفيلم كما أريد ولم أخدمه بالشكل الذى تعودت أن أخدم به الشخصيات التى ألعبها ، وذلك لأن تصوير الفيلم استغرق ثلاث سنوات ونصف وكلما أمسكت بالشخصية توقف التصوير وأنشغل بأعمال أخرى وهكذا .

وعلى الرغم من التحفظات التى أبداها أعضاء الجمعية فإن هذا الفيلم يعد ــ بالفعل أجراساً تنبه المسئولين والمواطنين أن أخطاراً قائمة فى المجتمع وأخرى قادمة وتتطلب وعياً لمواجهتها وتعبيراً عن آرائنا حتى لا نسكت عن الحق فنصبح شياطيناً خرساء

مدحت أبو بكر

كتب

فى الطريق إليك

السياسة المالية لعثمان بن عفان

تأليف : قطب إبراهيم محمد

● يحتوى الكتاب على خمسة أبواب وعشرة فصول ويقدم فيه مؤلفه السياسة المالية المعلنة لعثمان بن عفان ، وتنفيذ السياسة المالية الإسلامية ، وايرادات الجزية والخراج وعشور التجارة ، ونفقات المصالح العامة وقد تعرض الكتاب للفتنة الكبرى فى عهد عثمان بن عفان ، والآثار المالية للفتنة وتقييم السياسة المالية .

كما قدم التوازن الاجتماعى والمالى من حيث هو هدف أى سياسة مالية عامة ، وتناول الكتاب مدى تحقيق تنفيذ السياسة المالية فى عهد الخليفة الثالث للتوازن المالى ، وأثر هذه السياسة فى تحقيق التوازن الاجتماعى ، فى ضوء دعوة صدرت من صحابى جليل فى عهد عثمان هو أبو ذر الغفارى ، الذى حث الأغنياء إلى عدم إكتناز الأموال ، وحيث تقرر الكثير من الحقوق للفقراء ، بخلاف الزكاة فى أموال الأغنياء .

ويقع الكتاب فى مائتين وخمس صفحات من القطع الكبير ، وتنشره الهيئة المصرية العامة للكتاب .

المسرح بين الفن والفكر

د. نهاد صليحة

● يحتوى الكتاب على تصدير جزئين ، تناولت فيه المؤلفة : الفن بين الشكل والمضمون ، والدراما بين المفهوم والشكل والنظرية والمسرح بين الفكر والسياسة . وملاحظات حول تفسير العمل الدرامى هذا بالإضافة إلى تناول قضايا هامة مثل : المسرح المصرى وقضية إحياء التراث ، وبريخت والمسرح المصرى ، والحلاج بين المطلق والنسبية ، والمسرح بين رسالة الحرية وفلسفة العصا .

والكتاب كما تقول الدكتورة نهاد صليحة هو بحث فى علاقة الأيديولوجية بالدراما من زوايا مختلفة سواء فى مجال النقد أو الإبداع الدرامى .

ويقع الكتاب فى مائة وخمسة وسبعين صفحة من القطع الكبيرة وتنشره الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن مطبوعات [الفجر] صدر كتابان الأول مجموعة قصصية بعنوان [الهاموش] للقاص الأسوانى [حسن نور] والكتاب الثانى مجموعة قصصية أيضاً بعنوان [المبعدون] للكاتب النوبى [ادريس على] وهما أول مجموعتين للكاتبين .



حوار مع القارئ

● الصديق محمود أحمد محمود ، شركة المساكن سابقة التجهيز ، القاهرة ، هو صاحب الرسالة الأولى فى بريدنا هذا الأسبوع ، وهى رسالته الأولى إلينا ، تقول الرسالة «على الرغم من متابعتى للقاهرة منذ عددها الأول ، ومن شعورى بصداها الطيب فى نفسى ، ومن مراودة نفسى لى فى الكتابة إليكم . . . إلا أننى ترددت كثيراً لأسباب يخصنى معظمها . . . لكن بعد اثنين وأربعين أسبوعاً ، تغلبت رغبتى علىَّ ووجدتنى أكتب إليكم ، إننى أكتب الشعر والزجل والقصة القصيرة منذ أعوام خلت ، كانت سنوات الدراسة بالجامعة أكثرها نشاطاً ، ولكنى لم أبذل أدنى محاولة لنشر ما أكتبه ، لشعورى بعدم الثقة فى أجهزة الإعلام ، ولاعتقادى أن النشر فيها ، لابد وأن يمر خلال طرق لا أجيد السير عليها ، وأنا لا أرسل إليكم مستهدفاً نشر أعمالى ، بل طلبا لاسداء الرأى ، وهذه نماذج من كتاباتى لعلها أصدق ما يعبر عنى» وللصديق محمود نقول : واضح أن رسالتك تأخرت فى الوصول إلينا ، فها نحن فى أسبوعنا الثامن والأربعين ، لكن أيها الصديق . . . . ألم تكن الفترة التى تابعتنا خلالها كافية لترسل إلينا ؟ ألم يتأكد شعورك إلا بعد هذه الفترة ؟ ومع هذا فنحن نعذر لك هذا التأخير ، ونشاركك عدم الثقة فى أجهزة الإعلام ، ويسعدنا أيها الصديق أن نكون المنبر الذى اخترته لتبدأ معنا الطريق ، أما قصائدك المرسلة فلن ندلى برأينا فيها ، لأن قصيدتك «العشق والأشعار» نفخر بنشرها فى أعدادنا القادمة ، كنموذج ناضج بين ما أرسلت ، وها هو شاعر تقدمه القاهرة إلى الساحة الثقافية بعد أن قدمت قبله ، عماد غزالى ، وطه حسين سالم ، وعصام أبو زيد ، وأحمد عبد السلام شلبى ، وهو واجب علينا وحق لهذه المواهب وغيرها كثير ، ننشر لها فى أعدادنا القادمة .

● الصديق وجدى خليل ، كلية التجارة جامعة عين شمس ، هو صاحب رسالتنا الثانية ، وقد شاء الصديق أن يأتى بها بنفسه خوفاً من فقدها بالبريد ، والصديق واحد من أصدقائنا الذين كتبوا إلينا فى أعدادنا الأولى ، وكانت نصيحتنا له بالقراءة ، وفى رسالته تساؤل يطلب جواباً عليه ، ومحاولات شعرية أربعة يريد رأياً فيها ، والسؤال الذى يوجهه الصديق هو : هل أصلح لدرب الشعر ؟ والجواب عليه هو صاحبه ، وهو فقط ، لأنه أدرى بنفسه منا بما يعتمل فى جوانحه حتى إن كانت محاولاته فى البداية لم تزل ، وعن المحاولات الشعرية التى حملتها الرسالة نقول : ليس من شك أن محاولاته الأخيرة أنضج من المحاولات الأولى التى سبق وأرسلها إلينا ، فالموضوعات التى اتخذها لمحاولاته نشعر بها ، لكن . . . لابد أولاً من استقراء علم العروض ودراسته أيها الصديق ، فإيقاع الشعر لا يأتى من السجع أو الجناس اللفظى ، ولابد أيضاً من الالتفات بشكل خاص إلى تكوين الصورة الشعرية التى تعبر عن فكرة تود توصيلها ، ولا نستطيع أن ننكر أن بالمحاولات حساً دراميا ملموساً ، بامكانك أن تستغله جيدا بعد تمكنك من أدواتك الفنية ، وما دمت قادراً على الاختزال والتكثيف ، فلمَ اللجوء أيها الصديق إلى التداعى المستمر والإطناب ؟ هذا هو رأينا بصدق لا نحيد عنه ، وأكتب لنا دائما .

● الصديق ناصر محمود بدرى ، المليحة . . . حدائق القبة . . . القاهرة ، هو صاحب رسالتنا الثالثة ، تقول الرسالة « . . . وأنا عندما أرسل برسالتى هذه ، لم يكن هدفى النشر أو كلمات التشجيع لأنى فى غنى عنها ، لكن ما يدفعنى إلى الكتابة هو هذه الأحاسيس التى تتدفق داخلى راغبة فى التعبير عما يحيط بى ، وما أراه وأشعر به تجاه المجتمع الذى فرض علىَّ أن أحيا فيه ، وأن أحبه دون ارادتى وأشعر بالخوف عليه والحزن من أجله حتى وأنا أعانى فيه واغترب بداخله . . . . وإن كنت أحتاج إلى معلم وموجه ، فإن احتياجى إلى صديق أكثر ، كى يشاركنى قضيتى واحساسى تجاه هذا المجتمع ، ويحاورنى فيما يذهب تفكيرى إليه» ولصديقنا ناصر نقول : لسنا ممَّنْ يحبذون بعثرة كلمات التشجيع بدون داعٍ لها ، شيء حميد أن تكتب إلينا أيها الصديق كى نصبح أصدقاء ، نشاركك ونتحاور فيما يذهب إليه تفكير كلانا ، وما دمت قد سعيت إلى صداقة نعتز بها ، نسألك بحق هذه الصداقة : مَنْ الذى فرض عليك أن تحب الوطن دون إرادتك ؟ لو كان عشق الوطن فرضاً عليك بغير إرادتك لما شعرت بالخوف عليه ، ولما كان حزنك من أجله ، إن الاغتراب الذى تعيشه بداخلك هو تعبير حقيقى على عشق الوطن ، لقد داهمنا هذا الشعور لحظة أن تبدلت أشياء كثيرة من الضد إلى الضد ، وساعة أن أهدرت قيم ومبادىء آمنا بها وعصرته فى قلوبنا شهداً ونحن فى بطون الأمهات أجنّة ، اعلم أيها الصديق أن مصر قادرة على تجاوز ما يعترض طريق تقدمها ، فكم من مستعمر جاء ليحمل عصاه ويرحل هارباً ؟ وكم من نكبات وقعت بنا ومصر هى مصر تقوم وتنهض من برائنها وتلملم أشلاءها لتشيد بها نهضة كبرى ؟ وكم من قرون غابرات حاولت أن تطحن مصر ، فمضت بعد أن طحنتها مصر بين رحى ترابها وأبنائها الصادقين ؟ أيها الصديق أمسك عليك يأسك واقتل بداخلك اغترابك وعد إلى الوطن يعود إلى شرايينك ورداً وأملاً ، أما عن قصيدتك «هيا نصنع فجراً» فواضح من عنوانها عكس ما تقول ، لأن الشعر تولده الجوانح ، وكصديق نحترم رأيه لابد أن نقول رأينا فى القصيدة ، اللغة سليمة والصور الشعرية تمكنت من التعبير عما تريد ، لكنه الوزن أيها الصديق . . . . . فالقصيدة تكاد تكون خالية منه إلا فى مقاطع متناثرة لا يستقيم معها الإيقاع العام ، فهل لك أن تجلس إلى العروض ؟ وهل لك ــ إن أردت نصحاً ــ أن تأخذ نفسك بالشدة ؟ إن تجاوزك لهذه المحنة يبشرنا بشاعر نحتاجه الآن أكثر من أى زمن مضى ، ولك صادق التحية .

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم .



مصريات

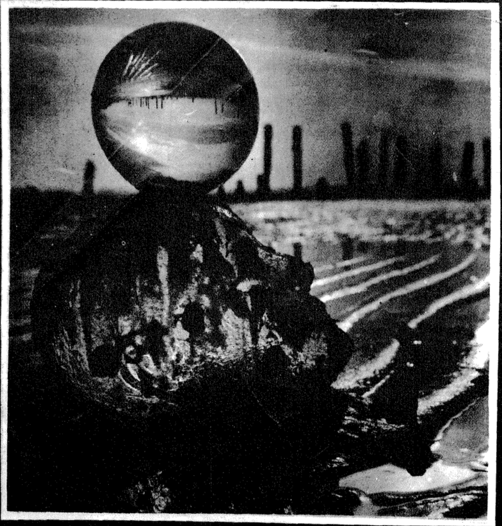
شعر الغزل

كان المصرى القديم محبا للحياة ، ويعرف كيف يستمتع بها ، على الرغم من أن فكرة الموت والخلود ، كانت تشغل جزءاً هاماً من تفكيره ، كان يعمل من أجل حياته ومن أجل مماته فى آن واحد ، فالموت والبعث شيّد لهما المقابر ، أما الحياة فقد عاش يثريها فنا وأدبا وتقدماً على كافة المستويات . . وكانت الأغانى الغرامية ، أو شعر الغزل ، منتشراً فى مصر القديمة ، وقد جاء فى ورقة «شستربيتى» بعض نماذج من هذا الشعر ، وهو يوضح ما وصل إليه المصرى القديم من حسٍّ مرهف ، وعاطفة ملتهبة :

فهذا عاشق يصف محبوبته فيقول :

« أول كلام النديم العظيم .
إنها فريدة ــ أخت منقطعة القرين .
أرشق بنى الانسان .
تأمل إنها كالزهراء عندما تطلع .
فى باكورة سنة سعيدة .
ضياؤها فائق وبشرتها وضاءة .
وأنها تفتن بلحظ عينيها .
والسحر فى حديث شفتيها .
لا تنبس بكلمة فضول .
شعرها أسود لامع .
وذراعاها تفوق الذهب طلاوة .
وأصابعها كأنما زهر البشنين .
عظيمة العجز نحيلة الخصر (هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة) .
رشيقة الحركة عندما تتبختر على الأرض»

إلى آخر القصيدة التى تعبِّر عن عواطف المصرى القديم ، فى أشعاره الغزلية . . فقد كان سعيداً يدعو إلى الاستمتاع بالحياة والحب . . وشتان ما بين المصرى القديم والمصرى الحديث ، فالفرق واضح فهو فرق بين السعادة والتعاسة ، بين الفرح والحزن . . على الرغم من أن المسافة الزمنية بينهما تصل إلى عدة آلاف من الأعوام . . !!



تعتبر أعمال الفنان الفوتوغرافى العالمى آرثر تريز من الأعمال التى أضافت أبعاداً جديدة ، لها دلالات جمالية ، وفلسفية ، فهى مليئة بالخيال ومحاطة بعبقرية الخلق الفنى .

الكاميرا المستخدمة نيكون F 3 عدسة ٥٠ مللى مع عدسة إضافية ١٥٠ مللى وفيلم أبيض وأسود ، بالإضافة إلى اختلاف التعريض وفتحة العدسة فإن اللقطة تحتوى على عدة عناصر لا يمكن تجميعها إلا من خلال بعض الخدع البصرية .

كمال الدين خليفة



● من وصف مصر ●